Hohmañ

Hohmann.

Lehrbuch

der

musikalischen

Composition.

Nach pädagogischen Grundsätzen

bearbeitet

von

Christian Heinrich Hohmann,

Seminarlehrer zu Schwabach.

I. Theil.

Harmonie- und Generalbaßlehre.

Dritte, zum Theil umgearbeitete Auflage.

Altdorf, 1859.

Druck und Verlag von J. P. Hessel.

In Commission bei Riegel & Wießner

(Karl Mainberger) in Nürnberg.

Vorwort zur ersten und zweiten Auflage.

Als ich im Jahre 1846 meine praktische Harmonielehre an die Oeffentlichkeit treten ließ, hatte ich zunächst den Zweck, angehenden Harmonikern ein möglichst reichhaltiges Uebungsmaterial an die Hand zu geben. Die Beispiele, wie sie in den meisten unserer Generalbaßlehren geboten werden, schienen mir zwar zu genügen, sofern sie das Verständniß der vorgetragenen Lehre vermitteln oder aufgestellte Regeln erläutern sollten; unzureichend erschienen sie mir aber, wenn neben dem Verständniß auch eine tüchtige praktische Fertigkeit im Generalbaßspielen erzielt, und der Schüler befähigt werden sollte, aus eigener Idee harmonische Sätze zu bilden. Für solche Zwecke hielt ich ein größeres Anschauungs- und Uebungsmaterial für erforderlich. Je reichlicher und vielseitiger dasselbe dem Schüler zufließe, desto mehr, glaubte ich, werde sich seinem theoretischen Wissen ein befriedigendes Können zur Seite stellen.

Indem ich diese praktische Seite des Gegenstandes vorzugsweise im Auge hatte, war ich keineswegs der Ansicht, daß die gegebenen Beispiele lediglich zur Erringung mechanischer Fertigkeit benützt werden sollten. Vielmehr sollte überall auch das rechte Verständniß hinzutreten. So verlangt es — wie überhaupt der Geist der neuern Didaktik — auch der Geist der neueren Harmonielehre. Es handelt sich in unsern Tagen nicht mehr, wie zur Zeit der alten Generalbaßlehre, um das Auffassen der bloß äußerlichen Erscheinung der Akkorde oder bloß um Aneignung der Kunst, eine bezifferte Baßstimme regelrecht zu spielen: auch der innere Bau eines Tonstücks soll sich den Blicken enthüllen. Die Harmonien sollen nicht als vereinzelte, losgerissene Erscheinungen, sondern als Glie-

der einer organischen Einheit, in mannigfachen Beziehungsverhältnissen zu einander stehend, betrachtet werden. Diese Beziehungsverhältnisse zu erforschen, je nach Beschaffenheit derselben das Wesen und die Bedeutung der Harmonien zu würdigen, dabei sich der Gesetze bewußt zu werden, nach welchen sich dieselben mit einander verbinden: das, glaubte ich, sei die Aufgabe, welche die neuere Harmonielehre zu lösen habe, und in diesem Sinne sollten auch die Beispiele meiner praktischen Harmonielehre benützt werden.

Ob sie so benützt worden sind, weiß ich nicht; wohl aber weiß ich, daß man vielfältig das Verlangen nach einem Commentar zu denselben aussprach. Als nun im Jahre 1849 eine wiederholte Auflage nöthig wurde, entschloß ich mich, den Beispielen sogleich einen erläuternden Text beizufügen. Zu diesem Behufe schrieb ich das nieder, was ich den Zöglingen des Seminars — an jene Beispiele anknüpfend — gewöhnlich mündlich mitzutheilen pflegte. Auf diese Weise entstand in einem Zeitraume von 2 Jahren, unter mancherlei Unterbrechungen, das vorliegende Werk, das sich in dieser neuen Gestalt unter dem veränderten Titel „Compositionslehre" ankündigt.

Eine Vorschule, die wichtigsten Momente der allgemeinen Musiklehre enthaltend, eröffnet das Ganze. Hier werden die Elementar-Musikkenntnisse, welche der Schüler bei Erlernung eines Musik-Instrumentes gewöhnlich fragmentarisch empfängt, im Zusammenhange und mit bedeutenden Erweiterungen vorgetragen, so daß für allen weiteren Unterricht eine sichere Grundlage gewonnen wird. Die Compositionslehre selbst beginnt mit der Harmonik. Aus einer Urharmonie werden allmählich alle in der Musik vorkommenden Harmonien entwickelt. Sobald einige derselben aufgefunden sind, werden die Gesetze erforscht, nach denen sie sich mit einander verbinden. Der Rhythmus tritt hinzu, und es entstehen harmonische Sätze und Perioden. Diese werden in mehrere über einander gestellte Tonreihen oder Stimmen aufgelös't und so erschließt sich vor den Augen des Schülers das Wesen der Melodie. Drei Lehrobjekte der Musik: Harmo-

nik, Rhythmik und Melodik werden also gleichzeitig dem Kunstjünger zum Bewußtsein gebracht. Nebenbei liefern die Beispiele einen reichen Anschauungsstoff und bieten Gelegenheit zur Uebung im Generalbaßspielen; die den Lehrabschnitten angefügten Aufgaben aber reizen zur gründlichen Durchdringung des Lehrstoffs und geben Veranlassung zu eigenen Compositionsversuchen.

Es wird kaum nöthig sein, diesen Unterrichtsgang besonders zu rechtfertigen. Neuere Tonlehrer wollen zwar ihren Unterricht mit der Melodik beginnen. Die Tonleiter erscheint ihnen als das erste Bildungsmaterial. Durch Rhythmisirung derselben lassen sie allerlei melodische Sätze entstehen, und der Kunstjünger hat sich im Erfinden solcher Sätze zu üben. Hierauf werden die Melodien harmonisirt und die dazu nöthigen Harmonien gelegenheitlich bei Harmonisirung der Tonleiter aufgefunden.

Ich konnte mich nicht entschließen, einen ähnlichen Unterrichtsgang einzuschlagen, schon aus dem Grunde, weil unsere Melodien, wenn sie musikalischen Werth haben sollen, im Gefühl einer harmonischen Unterlage entstanden sein müssen. Zudem ist das Erfinden von Melodien für den minder begabten Schüler weit schwieriger, als das Zusammenfügen mehrerer Akkorde nach den Gesetzen der Harmonielehre. Ebenso hat auch das Harmonisiren gegebener Melodien ganz eigenthümliche Schwierigkeiten. Ich zog es daher vor, anfänglich mehr die Erkenntnißkraft, als die produktive Thätigkeit des Kunstjüngers in Anspruch zu nehmen. Auch der minder Begabte, auch Derjenige, dem das schaffende Talent abgeht, kann die Gesetze der Harmonik, Rhythmik und Melodik verstehen lernen. Und damit ist oft schon genug gethan; denn nicht Jeder, der sich mit der Theorie der Musik beschäftigt und oft mit Erfolg beschäftigt, ist zum Componisten geschaffen, sowie auch nicht alle Diejenigen, welche Prosodie und Metrik studiren, ein Dichtertalent in sich tragen. Wo sich schaffendes Talent vorfindet, da mag sich solches geltend machen; das vorliegende Werk bietet dem talentvollen Musiker Anregung genug hiezu. Jedenfalls glaubte ich aber, den Unterrichtsgang so anlegen zu müssen,

daß auch der minder Begabte freudig auf demselben fortwandeln könne.

Was die Lehre selbst betrifft, so wird der Kundige bald wahrnehmen, daß ich nicht zu Denen zähle, welche die Meinungen Anderer ungeprüft hinnehmen. Es hat sich im Verlaufe der Arbeit vielfach Gelegenheit gegeben, Ansichten aufzustellen, welche von der gemeinüblichen Auffassungsweise abweichen. Ich verweise nur auf die akustische Begründung des Tonsystems, auf die Entwick- des Harmoniensystems, auf die Lehre von den alterirten Harmonien, auf die Modulationslehre, auf die Lehre vom Undecimenakkord ꝛc. Die Theorie der Musik hat in den letzten Decennien einen mächtigen Aufschwung genommen. Viele Irrthümer wurden als solche erkannt und beseitigt. Aber zu einem Abschlusse ist es noch nicht gekommen. Noch währt der Kampf der neuen Lehre mit der alten, und selbst die neue Lehre wird vielfach wieder von einer neuern bekämpft werden müssen. So ist es mit allem menschlichen Wissen. Die Wahrheit, die volle Wahrheit läßt sich nicht auf einmal enthüllen. Sie wird, wie in jeder Wissenschaft, so auch in der Musikwissenschaft nur allmählich aufgefunden werden.

Möge das vorliegende Werk zu neuem Forschen Veranlassung geben, und in seiner gegenwärtigen Gestalt in erhöhtem Grade dazu beitragen, daß gründliche Kenntnisse in der Musik immer allgemeiner werden!

Schwabach, den 16. Juni 1846 und den 30. Juli 1851.

Hohmann.

Vorwort zur dritten Auflage.

Nachdem dieses Lehrbuch seit 2 Jahren im Buchhandel nicht mehr zu haben war, erscheint dasselbe hier wieder in einer neuen, zum Theil umgearbeiteten Auflage. Das Streben, die musikalische Theorie auch in ihren schwierigeren Partien möglichst faßlich darzustellen, hat mich hie und da zu Aenderungen veranlaßt, die sich besonders bei der Lehre von den enharmonischen Ausweichungen bemerklich machen werden. Principielle Aenderungen wurden nicht vorgenommen; dazu haben weder die über das Werk erschienenen Beurtheilungen, noch meine eigenen fortgesetzten Studien Anlaß gegeben.

Bezüglich einzelner Punkte wäre es mir erwünscht gewesen, von der Kritik Belehrung zu erhalten, namentlich im Betreff der akustischen Begründung unseres Tonsystems, sowie im Betreff des neu aufgestellten Undecimenakkords. Dieser Wunsch ist aber unerfüllt geblieben. Bei der akustischen Begründung unseres Tonsystems folgte ich dem reinen Quintensystem der Pythagoreer, während unsere Physiker und Akustiker dem System des Zarlino (Instituzioni armoniche, Venedig, 1562) huldigen. Ich habe in dieser neuen Auflage gezeigt, auf welchem Wege Zarlino zu seinen abweichenden Verhältnißzahlen für die große Terz, Sexte und Septime gekommen ist und so dem Leser die Beurtheilung der beiden Systeme leichter gemacht. Hoffentlich wird das pythagoreische System wegen seiner Einfachheit und größern Uebereinstimmung mit der musikalischen Praxis in nicht ferner Zukunft wieder zu allgemeiner Geltung gelangen.

Schwabach, den 16. Februar 1859.

Hohmann.

Inhalts-Verzeichniß.

Seite.

Harmonielehre.

A. Die Dreiklangsharmonie mit ihren abgeleiteten Akkorden.

Berichtigungen.

Seite 73 Zeile 7 von unten lies: das statt der.
„ 207 Nr. 157 erste Note im Baß: c statt e.
„ 267 Nr. 169: über die letzte Baßnote ein b.
„ 268 Nr. 172: letzte Baßnote g statt b.
„ 317 Nr. 254 Zeile 6: erste Baßnote h statt d.
„ 318 Nr. 257 Zeile 4 ist über die 2. Baßnote bloß 6, über die dritte $\frac{6}{4}$ zu setzen.
„ 332 Nr. 284, Zeile 4, Takt 3: über e ein ♯.
„ 333 Zeile 1, Takt 6: erste Note h statt cis.
„ 333 unterste Zeile, Takt 5 lies: a statt f.
„ 346 Nr. 314, Takt 3: 6 statt 7.
„ 376 Nr. 343 ist die 7 der ersten Baßnote über die 3. Baßnote zu setzen.
„ 376 Nr. 345, Takt 4 lies: $\frac{8}{6}$ statt $\frac{7}{6}$.
„ 414 Nr. 577, Akkord 4 setze b um eine Linie höher.

Einleitung.

1. Der Mensch vermag die Regungen seines Innern auf mannigfache Weise im Aeußern zu verkünden. Die Regungen seines Verstandes offenbart er gewöhnlich durch die Sprache, die Regungen seines Gemüthes nicht selten durch Töne. Werden diese Töne nach gewissen Kunstgesetzen geordnet und zusammengesetzt, so entstehen Tonstücke (Compositionen), und die Kunst, solche hervorzubringen und in entsprechender Weise auszuführen, wird Tonkunst oder Musik genannt. Musik ist daher die Kunst, vermittelst der Töne Regungen des Gemüthes auszudrücken. Sie ist eine Darstellerin unseres Gemüthslebens, wie die Sprache eine Darstellerin unserer Vorstellungen und Gedanken ist.

2. Das Wort Musik ist von dem griechischen Worte Musa abgeleitet, das Muse bedeutet. Unter Musen verstanden die alten Griechen gewisse Göttinen, die sie als Beschützerinen der schönen Künste verehrten. Ihre Zahl war Anfangs 3; später zählte man 9 Musen. Jeder derselben wurde eine besondere Beschäftigung zugeschrieben. So galt

Klio als die Göttin der Geschichte,
Melpomene des Trauerspiels,
Thalia des Lustspiels,
Kalliope des Heldengedichts,
Terpsichore der Tanzkunst,
Euterpe des Flötenspiels,
Erato der Liebesgesänge,
Urania der Sternkunde und
Polyhymnia als Göttin der Beredtsamkeit und Mimik.

Als gemeinsame Kunst übten sie aber den Gesang. Sie leisteten hierin so Vorzügliches, daß sie bei einem Wettgesange als Siegerinen über die Sirenen hervorgingen. Die Tonkunst wird daher, als die vorzüglichste der Musenkünste, mit Recht „Musik" genannt, obwohl die alten Griechen diesem Worte eine weitere Bedeutung beilegten und auch Dichtkunst, Tanzkunst, Beredtsamkeit ꝛc. darunter verstanden.

3. Sieht man auf die Werkzeuge, mittelst welcher die Musik hervorgebracht wird, so unterscheidet man Vocal- und Instrumentalmusik. Bei der Vocalmusik wird lediglich die menschliche Stimme (vox) als Tonwerkzeug benützt; bei der Instrumentalmusik werden die Töne unter Anwendung

musikalischer Instrumente hervorgebracht. Vocal- und Instrumentalmusik treten nicht selten miteinander verbunden auf.

4. Wer sich mit Musik beschäftigt, wird Musiker genannt, namentlich wenn er sich diese Kunst als Berufsbeschäftigung erwählt hat. Leistet er Vorzügliches in seiner Kunst, so erhebt er sich dadurch zum Künstler; behandelt er ein Instrument mit ungewöhnlicher Fertigkeit (mit Virtuosität), so erwirbt er sich den Namen eines Virtuosen; ist er im Stande, aus eigener Phantasie Tonstücke zu schaffen, so nennt man ihn Tonsetzer, Componist oder Compositeur. Beschäftigt sich Jemand nur nebenbei (nur gelegenheitlich, etwa bloß zum Vergnügen) mit der Musik, so heißt er Musik-Dilettant.

5. In der Musik wird ferner Theorie und Praxis unterschieden. Die Theorie hat es mit dem Wissen, die Praxis mit dem Können zu thun. Der musikalische Theoretiker beschäftigt sich daher vorzugsweise mit der Erklärung und Feststellung der auf das Musikwesen bezüglichen Begriffe, mit Erforschung der Gesetze, nach denen sich die Töne mit einander verbinden, überhaupt mit der Prüfung und Aufstellung von Lehrsätzen, welche geeignet sind, Einsicht in das Wesen der Tonkunst zu gewähren. Sache des Praktikers dagegen ist es, Tonstücke in entsprechender Weise auszuführen. Die Theorie läßt sich indeß von der Praxis nicht wohl trennen. Der Theoretiker muß nothwendig auch Praktiker sein, wenn sein Wissen nicht ein todtes Wissen bleiben soll; und umgekehrt kann auch der Praktiker, wenn er seine Kunst nur einigermaßen mit Bewußtsein treiben will, nicht wohl ohne theoretische Kenntnisse bestehen.

6. Es gibt gewisse Kenntnisse, die sich jeder aneignen sollte, der sich irgendwie mit der Musik beschäftigt, mag er sich zum Sänger oder Spieler heranbilden, mag er dieses oder jenes Instrument für die Ausübung seiner Kunst erwählen. Die Mittheilung dieser Kenntnisse ist Gegenstand der allgemeinen Musiklehre. Wer indeß tiefer in die Geheimnisse der Tonkunst einzudringen gedenkt; wer die Gesetze kennen lernen will, nach denen sich die Töne melodisch und harmonisch mit einander verbinden; wer überhaupt das Streben hat, sich in der Art mit dem Tonwesen vertraut zu machen, daß er aus eigener Kraft Tonstücke zu setzen vermag: für den gibt die Compositionslehre die nöthige Anleitung und Unterweisung.

Allgemeine Musiklehre.

A. Die Tonlehre.

§. 1.

Das Tonsystem.

1. Der Ton ist der sinnliche Stoff, der uns in der Musik entgegentritt, die Lehre vom Tone oder die Tonlehre daher der erste Gegenstand, der unsere Aufmerksamkeit in Anspruch zu nehmen hat.

2. Töne werden vermittelst des Gehörs aufgefaßt; doch wird nicht Alles, was wir hören, Ton genannt. Als allgemeiner Ausdruck für alles Hörbare kann das Wort Schall betrachtet werden.

3. Der Schall entsteht durch die Erzitterung oder schwingende Bewegung eines elastischen Körpers. Man nennt solche Erzitterungen auch Oscillation, Vibration.

4. Wir vernehmen den Schall, sofern sich die schwingende Bewegung durch die Luft oder durch einen andern vermittelnden Körper bis zu unsern Gehörwerkzeugen fortpflanzt und hier eine Empfindung erregt.

5. Die Schwingungen eines schallenden Körpers können regelmäßig oder unregelmäßig, d. h. in gleicher oder ungleicher Geschwindigkeit auf einander folgen.

6. Schalle, die in Folge regelmäßiger Schwingungen entstehen, werden Klänge genannt. Sieht man dabei auf die Eigenthümlichkeit der Klänge, indem man z. B. den Klang einer Trompete mit dem einer Flöte oder Violine vergleicht, so spricht man von Klangfarbe (timbre).

7. Bei den Klängen kann man eine gewisse Höhe oder Tiefe unterscheiden. Betrachtet man einen Klang in dieser Hinsicht, so wird derselbe **Ton** genannt. Ein Ton ist demnach ein Klang von bestimmter Höhe oder Tiefe.

8. Für Schalle, die keine erkennbare Höhe oder Tiefe haben, hat man — je nach ihrer Beschaffenheit — die Ausdrücke: **Geräusch**, **Getöse**, **Gebrumm**, **Gemurmel**, **Gezisch** 2c. 2c.

9. Die Höhe oder Tiefe eines Tones hängt von dem Grade der Geschwindigkeit ab, in welchem die Schwingungen auf einander folgen. Tiefe Töne werden durch langsame, hohe Töne durch schnelle Schwingungen hervor gebracht. Es gilt hier der Grundsatz: Ein Ton klingt um so höher, je schneller, und um so tiefer, je langsamer die Schwingungen sind, die ihn erzeugen.

10. Zu langsame Schwingungen geben jedoch keinen Ton. Sie können zwar mit dem Auge gesehen, aber nicht von dem Ohre vernommen werden. Durch mancherlei physikalische Experimente, insbesondere durch Anwendung der von Cagniard de Latour oder der von **Oppelt** erfundenen **Sirene** ist man zu der Ueberzeugung gekommen, daß ein schwingender Körper erst dann hörbar wird, wenn er in einer Sekunde etwa 16 Doppelschwingungen macht. Ebenso geben auch zu schnelle Schwingungen keinen Ton. Man nimmt an, daß 5 bis 6000 Doppelschwingungen in einer Sekunde aufhören, für das Gehör als Ton zu erscheinen.

Will man sich selbst eine Sirene machen, so kann dieß in folgender Weise geschehen: Aus dünner, glatter Pappe wird eine kreisrunde Scheibe geschnitten, die 6 bis 12 Zoll im Durchmesser haben kann. Den Umfang der Scheibe theile man in 24 gleiche Theile und jeden dieser Theile wieder in 2 ungleiche Stücke; und zwar werde stets das erste, **kleinere** Stück ausgeschnitten und das größere bleibe stehen. So entsteht ein gezähntes Rad, dessen Zähne **breiter** sind, als die Oeffnungen zwischen ihnen. Die Zähne sind gleich weit von einander entfernt und in der Richtung der Halbmesser gleich lang, von etwas mehr als einem halben Zoll Länge. So vorgerichtet, wird die durchbrochene Scheibe über den unteren Theil einer Stricknadel gesteckt und mittels eines von unten und eines von oben her

über die Nadel dagegen geschobenen Korkes befestigt. Die Nadel wird lothrecht auf den Tisch gestellt und durch die Hand, die oben anfaßt, in eine drehende Bewegung gesetzt. Ferner nehme man eine kleine Röhre, deren untere Oeffnung wenig kleiner ist, als die Oeffnungen der Scheibe; man kann sie aus zusammengerolltem Papier herstellen. (Die ganze Vorrichtung ist eine Sirene in ihrer einfachsten Gestalt.) Während man nun die Scheibe in gleichmäßige, drehende Bewegung setzt, hält man die Röhre lothrecht, nahe über dem Umfang der Scheibe und bläßt mit dem Mund durch die Röhre. So oft eine Oeffnung darunter sich befindet, wird die Luft unter ihr durch den hiezukommenden Luftstrom verdichtet. Darauf tritt ein Zahn der Scheibe unter die Röhre; der Luftstrom wird unterbrochen, und die verdichtete Luft unter dem Zahne dehnt sich aus und verdünnt sich. So viel Oeffnungen der Scheibe daher unter der Röhre weggehen, eben so oft tritt eine Verdichtung und Verdünnung, ein Hingang und Hergang der Luft ein. Hin- und Hergang zusammen werden in der Lehre vom Schall eine Doppelschwingung (oder auch eine Schwingung) genannt, während dieselbe Bewegung am Pendel als zwei Schwingungen gerechnet werden. Dreht man die Scheibe schnell genug, so vernimmt man einen Ton, der bei einer bestimmten Umdrehungsgeschwindigkeit eine bestimmte Höhe hat.

Man sieht hieraus, daß der Ton ein zusammengesetzter Schall ist, den nicht eine einzelne Schwingung, sondern eine Anzahl schnell auf einander folgender Schwingungen hervorbringt. Diese Schwingungen geschehen an derselben Stelle; sie dauern gleich lange, weil die Oeffnungen der Sirene gleich sind, und erfolgen in regelmäßigen Zwischenräumen, weil auch die Zwischenräume zwischen den Oeffnungen gleiche Breite haben.

Ein Ton ist mithin ein regelmäßig zusammengesetzter Schall und entsteht durch eine regelmäßige, schnelle Wiederholung eines Schalles, welche das Ohr als ein Ganzes auffaßt. S. Dr. Krüger, Schule der Physik.

11. Die Zahl der Töne ist außerordentlich groß, da jede größere Anzahl von Schwingungen in dem Zahlengebiete von etwa 16 bis 6000 uns einen höhern Ton entgegen führt. Unser Gehör ist aber nicht in der Art organisirt, daß es alle möglichen feinen Tonabstufungen aufzufassen vermag; auch dürfte es schwer fallen, von so vielen Tönen in der praktischen Musik Gebrauch zu machen. Man begnügt sich daher mit

etwa 100 Tönen, und läßt sie in solchen Abständen auf einander folgen, daß dem Gehöre noch die Möglichkeit gegeben ist, jeden Ton von dem nächst höhern oder tiefern genau zu unterscheiden.

12. Bei der Auswahl dieser Töne hat man sich zwar nur von dem natürlichen Gehöre leiten lassen. Wir werden aber später sehen, daß diese Auswahl keine willkürliche, sondern eine von der Natur gebotene ist, und daß das Gehör unbewußt gewisse Naturgesetze befolgt hat, die sogar einer mathematischen Begründung fähig sind.

13. Unser Gehör führt uns, wenn wir das ganze Tongebiet in's Auge fassen, zunächst dahin, dasselbe in gewisse Rubriken oder Ordnungen abzutheilen. Wenn wir nämlich von einem tiefen Tone ausgehen und allmählich zu höheren Tönen fortschreiten, so kommen wir bald bei einem Tone an, welcher mit dem angenommenen tiefsten Tone eine auffallende Aehnlichkeit hat. Beide Töne stehen in so innigem Verhältniß zu einander, daß sie gleichsam in einander aufzugehen scheinen, indem man bei ihrem gleichzeitigen Erklingen nur einen Ton zu vernehmen glaubt. Dieselbe Wahrnehmung wird gemacht, wenn man auf den verwandten höhern Ton eine neue Tonreihe gründet und abermals Vergleichungen anstellt. Immer gelangt man bei einem Tone an, welcher mit dem vorausgegangenen tiefern Ton in Eins zusammenzufließen scheint. Diese Wahrnehmung wiederholt sich bei Betrachtung des ganzen Tongebietes wohl 7 bis 8mal, und hat Veranlassung gegeben, dasselbe in eben so viele Ordnungen abzutheilen.

14. Fragen wir nach dem Grunde dieser Erscheinung, so gibt uns hierüber die Akustik oder die Lehre vom Schall, und insbesondere die Kanonik, die sich mit der Berechnung der Tonverhältnisse abgibt, die nöthige Auskunft. Wir erfahren hier, daß Töne um so inniger mit einander verwandt sind, je einfacher das Zahlenverhältniß ist, in dem ihre Schwingen zu einander stehen. Das einfachste Zahlenverhältniß ist aber das von 1 zu 2, und in der That gehört auch immer die doppelte Anzahl von Schwingungen dazu, um den nächstver-

wandten höhern Ton zu erhalten. 16 Schwingungen erzeugen unsern tiefsten Ton, 32 Schwingungen den nächstverwandten höhern.

15. Dieselbe Einfachheit des Zahlenverhältnisses stellt sich heraus, wenn man die tongebenden Körper selbst in Betrachtung zieht. Versetzt man zuerst eine ganze Saite, dann die Hälfte derselben in Schwingung, so erhält man dieselben verwandten Töne, auf die uns unser Gehör schon bei einfacher Vergleichung der Töne hingeleitet hat. Aehnlich verhält es sich mit einer 16 und 8füßigen Orgelpfeife. Es ist aber hier wohl zu beachten, daß die Länge der tongebenden Körper mit der Zahl der Schwingungen in umgekehrtem Verhältnisse steht. Die halbe Saite schwingt noch einmal so schnell, das Drittel 3mal, das Viertel 4mal so schnell, als die ganze Saite. Eine 32füßige Orgelpfeife macht in einer Sekunde 16 Schwingungen, eine 16füßige 32, eine 8füßige 64. In Absicht auf die Länge der tongebenden Körper verhält sich also der tiefere Ton zu seinem nächstverwandten höhern, wie bei 2 zu 1.

16. Will man bei der Eintheilung des Tongebietes die Zahl der Schwingungen zu Grunde legen, so kann man folgende 8 Ordnungen unterscheiden:

1.	Ordnung.	Töne	von	16	bis	32	Schwingungen.
2.	"	"	"	32	"	64	"
3.	"	"	"	64	"	128	"
4.	"	"	"	128	"	256	"
5.	"	"	"	256	"	512	"
6.	"	"	"	512	"	1024	"
7.	"	"	"	1024	"	2048	"
8.	"	"	"	2048	"	4096	"

17. In jeder dieser Tonordnungen hat man in früherer Zeit nicht mehr als 7 Töne unterschieden, so daß mit dem 8. Tone eine Tonordnung abgeschlossen war. Den einzelnen Tönen hat man die Zahlnamen Prime, Sekunde, Terz, Quarte, Quinte, Sexte, Septime und Oktave gegeben, wobei die Oktave wieder als Prime einer neuen Tonordnung angesehen wurde. Weil sonach eine Tonordnung der Inbegriff von 8 Tönen war,

so hat man die Tonordnungen selbst Oktaven genannt, welche Benennung sich forterhalten hat, obgleich die neuere Musik in jeder abgeschlossenen Tonordnung 13 Töne unterscheidet.

18. Außer den Zahlnamen hat man den Tönen auch noch andere Namen gegeben. In Deutschland, Holland und England benützte man dazu die Namen der Sprachlaute c, d, e, f, g, a und h, in Frankreich, Italien und andern Südländern die Silben ut, re, mi, fa, sol, la, si; Graun hat als Tonbenennungen die Silben da, me, ni, po, tu, la, be vorgeschlagen. Man fand es für genügend, bloß die Töne Einer Tonordnung zu benennen, und diese Namen bei den folgenden Tonordnungen sich wiederholen zu lassen, was auch unbedenklich geschehen durfte, da ja dem Klange nach jede höhere Tonordnung nichts anderes ist, als eine Wiederholung der vorhergehenden.

19. Um jedoch die gleichnamigen Töne der verschiedenen Tonordnungen von einander zu unterscheiden, hat man sich bei der schriftlichen Bezeichnung derselben verschiedener Buchstabenformen bedient. Man benützte dazu die große und kleine Schriftform. Da aber diese beiden Formen zur Bezeichnung aller Tonordnungen noch nicht ausreichten, so fügte man den Buchstaben noch einen oder mehrere Querstriche bei. Diese Bezeichnungsart hat Veranlassung gegeben, die Tonordnungen durch die Ausdrücke große, kleine, eingestrichene, zwei-drei-, viergestrichene Oktave ꝛc. zu unterscheiden. Auf die beiden tiefsten Tonordnungen hatte man Anfangs keine Rücksicht genommen, da sie in der praktischen Musik fast gar nicht gebraucht wurden. Als man sie in späterer Zeit anwenden lernte, gab man ihnen die Namen Contratöne, und unterschied eine Contra- und Sub-Contra- oder eine 16füßige und 32füßige Contra-Oktave.

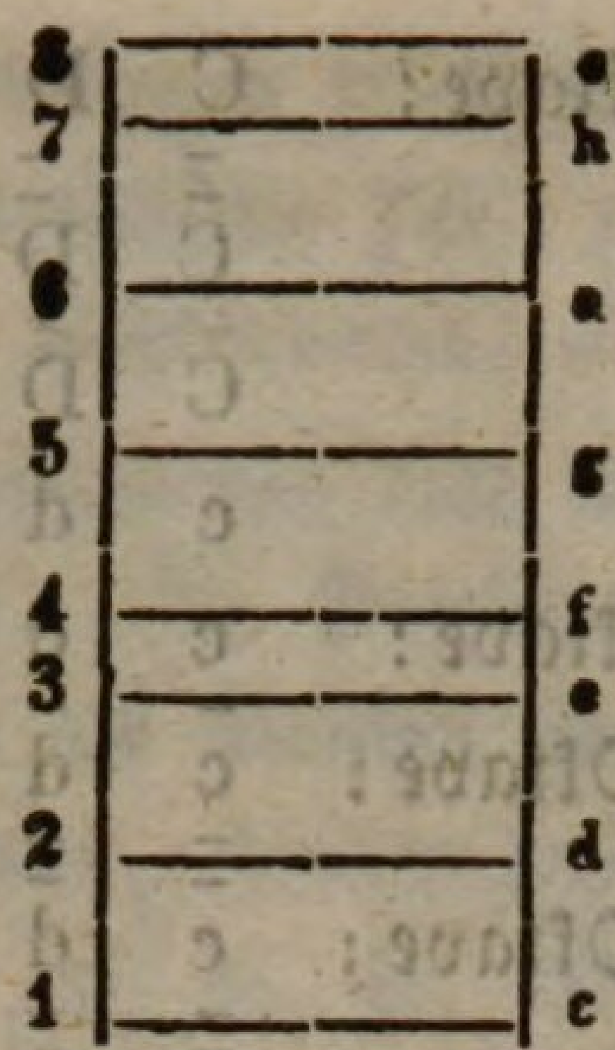
20. Will man die 7 Töne der verschiedenen Tonordnungen durch Buchstabenformen darstellen, so kann dieß in folgender Weise geschehen:

1. Sub-Contra-Oktave:	$\underline{\underline{C}}$	$\underline{\underline{D}}$	$\underline{\underline{E}}$	$\underline{\underline{F}}$	$\underline{\underline{G}}$	$\underline{\underline{A}}$	$\underline{\underline{H}}$
2. Contra-Oktave:	$\underline{C}$	$\underline{D}$	$\underline{E}$	$\underline{F}$	$\underline{G}$	$\underline{A}$	$\underline{H}$
3. Große Oktave:	C	D	E	F	G	A	H
4. Kleine Oktave:	c	d	e	f	g	a	h
5. Eingestrichene Oktave:	$\underline{c}$	$\underline{d}$	$\underline{e}$	$\underline{f}$	$\underline{g}$	$\underline{a}$	$\underline{h}$
6. Zweigestrichene Oktave:	$\underline{\underline{c}}$	$\underline{\underline{d}}$	$\underline{\underline{e}}$	$\underline{\underline{f}}$	$\underline{\underline{g}}$	$\underline{\underline{a}}$	$\underline{\underline{h}}$
7. Dreigestrichene Oktave:	$\underline{\underline{\underline{c}}}$	$\underline{\underline{\underline{d}}}$	$\underline{\underline{\underline{e}}}$	$\underline{\underline{\underline{f}}}$	$\underline{\underline{\underline{g}}}$	$\underline{\underline{\underline{a}}}$	$\underline{\underline{\underline{h}}}$
8. Viergestrichene Oktave:	$\underline{\underline{\underline{\underline{c}}}}$	$\underline{\underline{\underline{\underline{d}}}}$	$\underline{\underline{\underline{\underline{e}}}}$	$\underline{\underline{\underline{\underline{f}}}}$	$\underline{\underline{\underline{\underline{g}}}}$	$\underline{\underline{\underline{\underline{a}}}}$	$\underline{\underline{\underline{\underline{h}}}}$

Die Orgel ist wohl das einzige Instrument, auf welchem sich das ganze Tongebiet in seinen 8 Oktaven zuweilen dargestellt findet. Das tiefste C von 16 Schwingungen erhält man durch ein 32füßiges Register, wenn die tiefste Pedaltaste angetreten wird. Dieser Ton ist zwar äußerst schwach und will kaum ansprechen, da die Luftsäule in einer so großen Pfeife nur mit Mühe in Erzitterung gebracht werden kann; doch wird der Ton schon merklich stärker, wenn ein 16füßiges Register zu Hilfe gezogen wird. Den höchsten Ton, das 5gestrichene c von 4096 Schwingungen, erhält man bei einem einfüßigen Register, wenn das 2gestrichene c niedergedrückt wird.

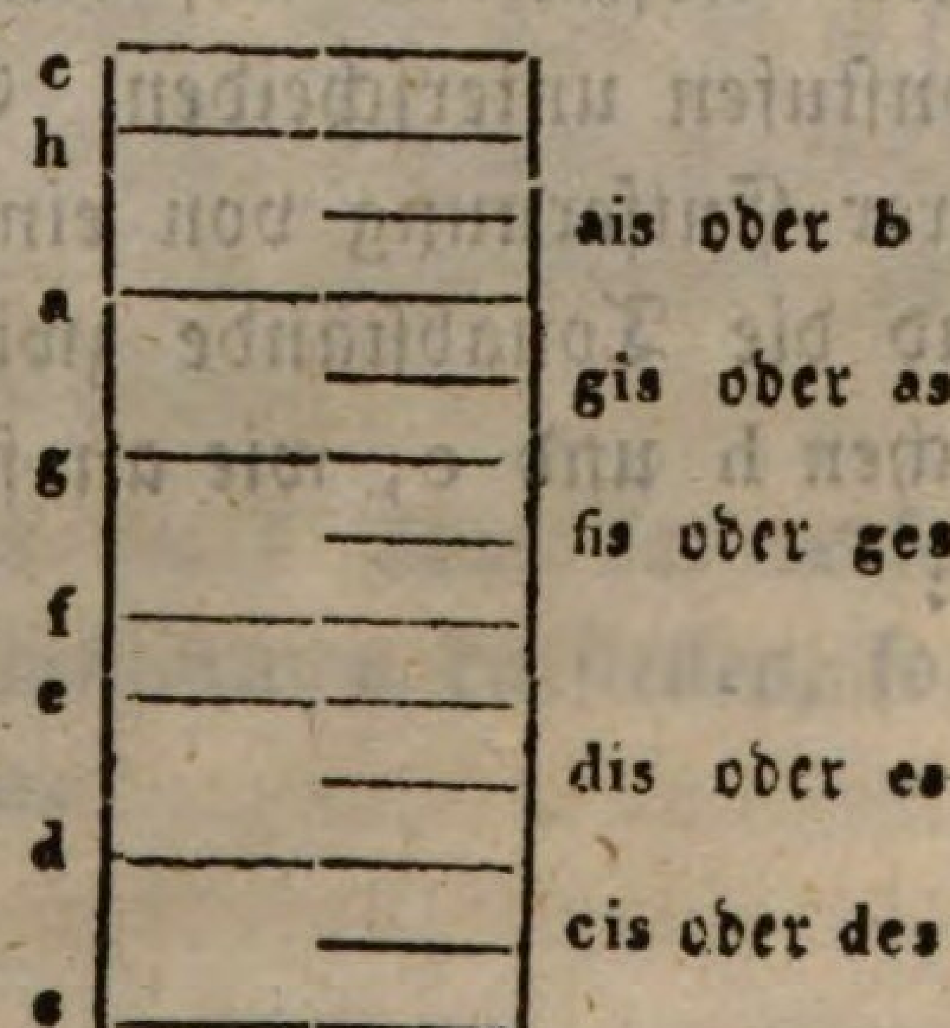
Weniger umfangreich sind unsere Klavier-Instrumente. Die größten derselben haben einen Tonumfang von 7 Oktaven, nämlich vom Contra-C bis zum fünfgestrichenen c, und damit dürfte wohl die äußerste Gränze für diese Art von Instrumenten gefunden sein.

21. Die 8 Töne einer abgeschlossenen Tonordnung folgen nicht in gleich großen Abständen auf einander. Man kann kleine und große Tonstufen unterscheiden. So stehen die Töne c, d und e in größerer Entfernung von einander, als die Töne e und f; ebenso sind die Tonabstände zwischen f, g, a und h größer, als der zwischen h und c, wie an folgender Abbildung ersehen werden kann:



22. Diese ungleiche Größe der Tonstufen hat Veranlassung zur Einführung von Zwischentönen gegeben, indem man überall, wo der Tonabstand ein großer war, einen Ton einschaltete. Auf solche Weise hat man allmählich 5 neue Töne erhalten, daher eine abgeschlossene Tonordnung oder Oktave gegenwärtig nicht mehr aus 8, sondern aus 13 Tönen besteht.

23. Man hat indeß diese 5 Zwischentöne nicht als selbstständige Töne, sondern als Erhöhungen oder Erniedrigungen der ursprünglichen Töne angesehen, und gab ihnen deßhalb auch keine selbstständigen Namen. Als erhöhte Töne betrachtet, nannte man sie cis, dis, fis, gis, ais, als erniedrigte Töne angesehen, gab man ihnen die Namen des, es, ges, as und b. Bei den erhöhten Tönen wurde also dem ursprünglichen Namen die Silbe is, bei den erniedrigten größtentheils die Silbe es angehängt. Nur das erniedrigte h wurde b, das erniedrigte a as genannt. Folgende Abbildung möge zur Versinnlichung einer solchen vervollständigten Tonordnung dienen:



24. Erhöhte oder erniedrigte Töne werden gewöhnlich chromatische Töne genannt. Chromatisch heißt farbig. Man gebrauchte diesen Ausdruck vielleicht deßwegen, weil auf Tasten-Instrumenten die Tasten der erhöhten oder erniedrigten Töne eine von den Untertasten verschiedene Farbe hatten.

25. Die musikalische Rechtschreibung hat es mit sich gebracht, zuweilen auch die 7 ursprünglichen Töne als abgeleitete Töne (als erhöhte oder erniedrigte Töne) zu betrachten. Unter gewissen Umständen, die erst bei der Lehre von den Tonarten namhaft gemacht werden können, erscheint oft

c als ein erhöhtes h und heißt dann his,
f " " " e " " " eis.

Umgekehrt erscheint oft

h als ein erniedrigtes c mit der Benennung ces,
e " " " f " " " fes,

26. Ja sogar als doppelt erhöhte oder erniedrigte Töne müssen manche von den 7 ursprünglichen Tönen angesehen werden. So erscheint oft

d als doppelt erhöhtes c mit der Benennung cisis,
e " " " d " " " " disis,
g " " " f " " " " fisis,
a " " " g " " " " gisis,
h " " " a " " " " aisis,

Ebenso zeigt sich oft

c als doppelt erniedrigtes d mit der Benennung deses,
d " " " " e " " " " eses,
f " " " " g " " " " geses.
g " " " " a " " " " asas,
a " " " " b " " " " bb.

27. Auch die in Folge einfacher Erhöhung oder Erniedrigung entstandenen Töne cis, fis, es und b werden zuweilen so dargestellt, daß sie als doppelt erhöhte oder doppelt erniedrigte Töne erscheinen. So findet man oft

cis als doppelt erhöhtes h mit der Benennung hisis,
fis " " " " e " " " " eisis,

es als doppelt erniedrigtes f mit der Benennung feses,
b „ „ „ „ c „ „ „ „ ceses,

28. Aus diesen Nachweisungen ist zu ersehen, daß fast jeder Ton einer Tonordnung unter drei verschiedenen Namen auftreten kann, und zwar:

c als his und deses,	fis als ges und eisis,
cis als des und hisis,	g als fisis und asas,
d als cisis und eses,	gis als as,
dis als es und feses,	a als gisis und bb,
e als disis und fes,	ais als b und ceses,
f als eis und geses,	h als ces und aisis.

29. Sofern ein und derselbe Ton unter verschiedenen Benennungen auftritt, spricht man von enharmonischen Tönen. C, his und deses sind unter sich enharmonische Töne. Es sind Töne, die dem Klange nach gleich, der Benennung nach aber verschieden sind.

30. Können wir in einer Tonordnung 12 wesentlich verschiedene Töne unterscheiden, so umfaßt unser ganzes Tongebiet, aus 8 abgeschlossenen Tonordnungen bestehend, 97 Töne. Diese Töne zusammengenommen bilden das Material, dessen sich die Tonkunst zu ihren Schöpfungen bedient; sie bilden unser Tonsystem, oder den Inbegriff all' der Töne, welche in der Musik zur Anwendung kommen.

---

§. 2.

Das Notensystem.
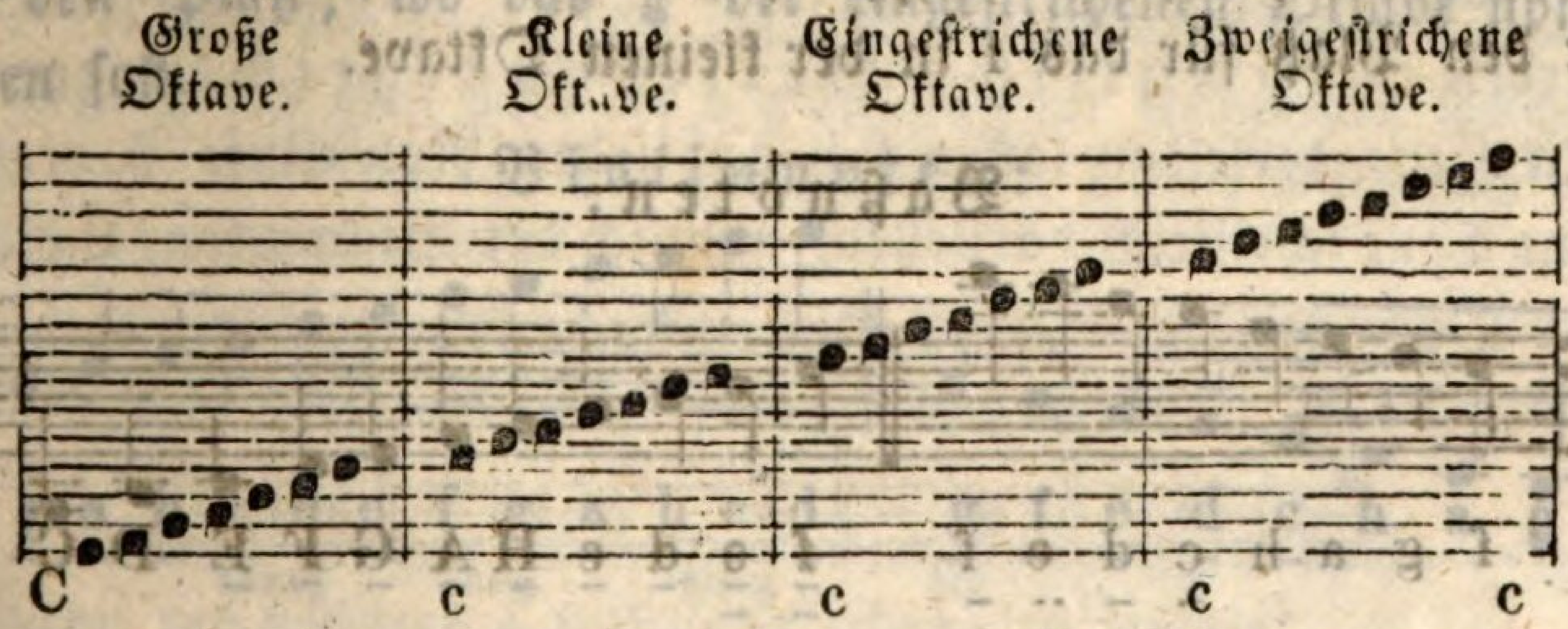
1. Man hat die Töne auf verschiedene Weise schriftlich zu bezeichnen gesucht. Als die vollkommenste Bezeichnungsart hat sich bis jetzt die Notenschrift erwiesen.

2. Die Wahrnehmung, daß die Töne in ihrer natürlichen Aufeinanderfolge immer höher werden, hat Veranlassung gegeben, dieses stufenweise Aufsteigen derselben durch mehrere übereinander gestellte Linien zu versinnlichen. Dergleichen Linien bilden zusammengenommen das Liniensystem.

3. Zur schriftlichen Darstellung der Töne bildet das Liniensystem den nöthigen Raum dar, wobei nicht bloß die Linien, sondern auch die Zwischenräume benützt werden. Die Töne selbst werden in Form von Punkten oder Ringen auf und zwischen den Linien dargestellt. Diese Formen nennt man Noten, die einzelnen Linien und Zwischenräume, auf welchen sie erscheinen, Notenstufen, das Geschäft, die Töne schriftlich darzustellen, notiren.

4. Die Notirung der Töne wird in der Art vollzogen, daß die Noten in Folge des Standes, den sie auf dem Liniensystem einnehmen, ein möglichst treues Bild von dem Höhenverhältnisse der Töne geben. Tiefe Töne werden tief, hohe Töne hoch notirt. Es gilt der Grundsatz, daß eine Note einen um so höhern Platz auf dem Liniensystem einzunehmen hat, je höher der Ton ist, der durch sie bezeichnet werden soll.

5. Wollte man alle in der Musik vorkommenden Töne auf einem Liniensystem darstellen, so würde man ein sehr großes Liniensystem nöthig haben. Schon die Darstellung von 4 Tonordnungen, vom großen C bis zum dreigestrichenen c, würde 15 Linien erfordern, z. B.



6. Die Unbequemlichkeit eines solchen Liniensystems fällt in die Augen. Zudem erscheint auch in vielen Fällen ein so großes Liniensystem als überflüssig. So würde man z. B. für die Töne der tiefern Männerstimme nur die untern Linien, für die höhere Männerstimme und tiefere weibliche Stimme nur die mittleren Linien und für die hohe weibliche Stimme

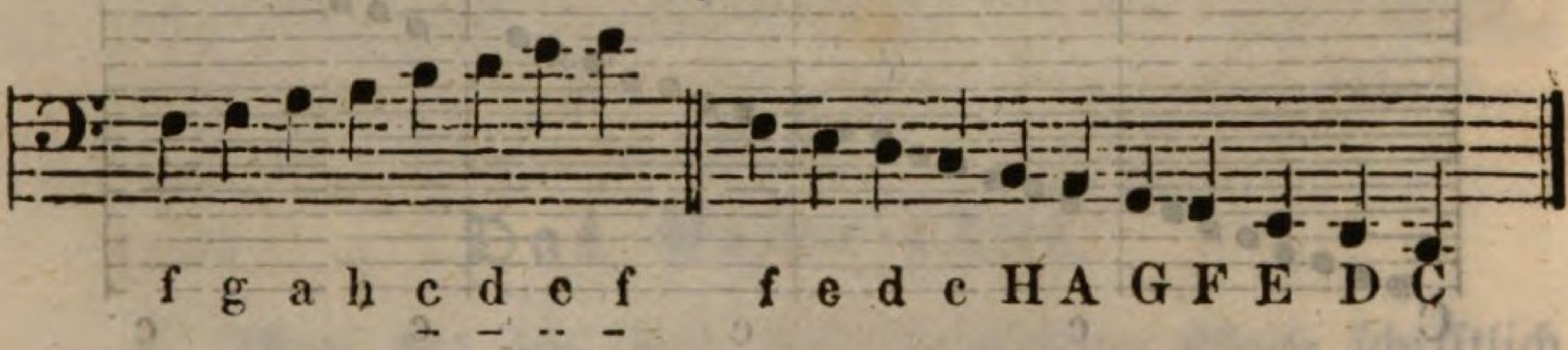
nur die oberen Linien nöthig haben. In allen Fällen würde also eine Menge Linien ganz unbenützt bleiben.

7. In Erwägung dieser Umstände hat man das Tongebiet in 3 Regionen, in eine tiefe, mittlere und hohe abgetheilt, und das Liniensystem in der Art beschränkt, daß immer nur eine dieser Tonregionen auf demselben dargestellt wird. Es genügen hiezu 5 Linien, denen man nach Umständen oben oder unten noch 3 bis 4 kurze Hilfslinien beifügt, wodurch es möglich wird, gegen 25 verschiedene Töne darzustellen. Wird nun durch irgend ein Zeichen angedeutet, für welche Tonregion das Liniensystem gerade gelten soll, so kann über die Benennung der einzelnen Noten kein Zweifel mehr obwalten.

8. Solcher Zeichen hat man drei angenommen. Man nennt sie Schlüssel, weil sie über die Benennung der Noten Aufschluß geben. Für die tiefere Region der Töne hat man den F-Schlüssel, für die mittlere den C-, für die höhere den G-Schlüssel.
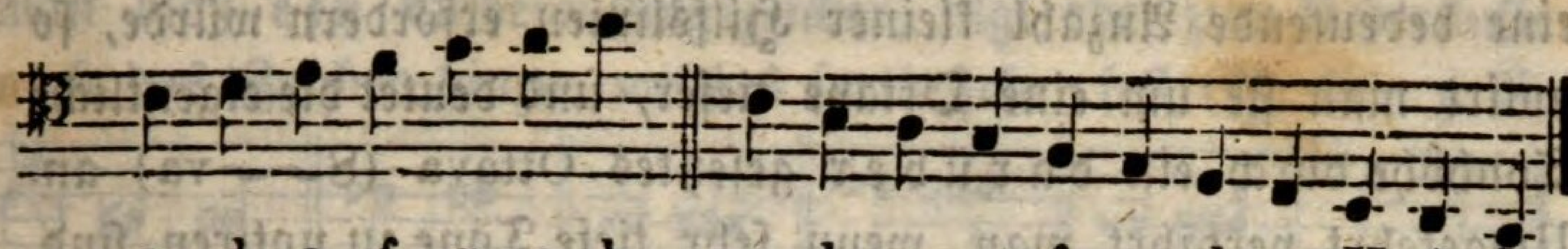
9. Der F-Schlüssel, auch Baßschlüssel genannt, wird hauptsächlich für die Töne der großen und kleinen Oktave gebraucht. Er hat seinen Sitz auf der 4. Linie, und bezeichnet hier den Platz für das f in der kleinen Oktave.

Baßnoten:
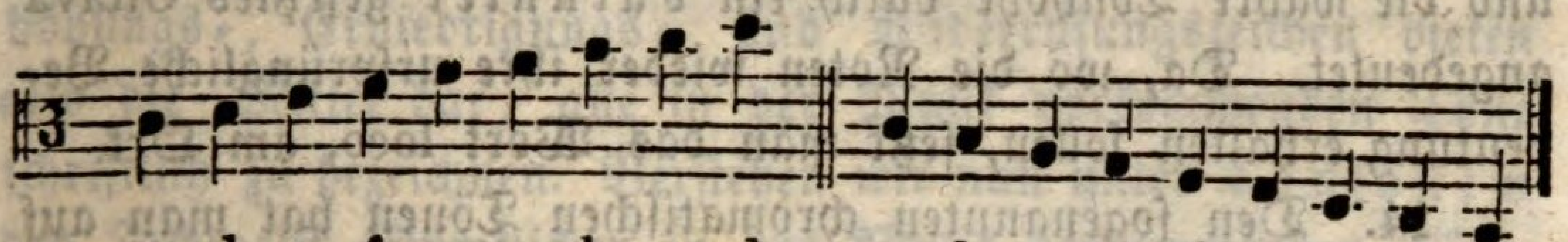


10. Der C-Schlüssel wird hauptsächlich für die Töne der kleinen und eingestrichenen Oktave gebraucht. Man weist ihm seinen Platz bald auf der 4., bald auf der 3., bald auf der 1. Linie an. Auf der 4. Linie wird er Tenorschlüssel, auf der 3. Alt-, auf der 1. Sopran- oder Diskant-Schlüssel genannt. In allen Fällen bezeichnet er den Platz für das c in der eingestrichenen Oktave.

a) Tenornoten:
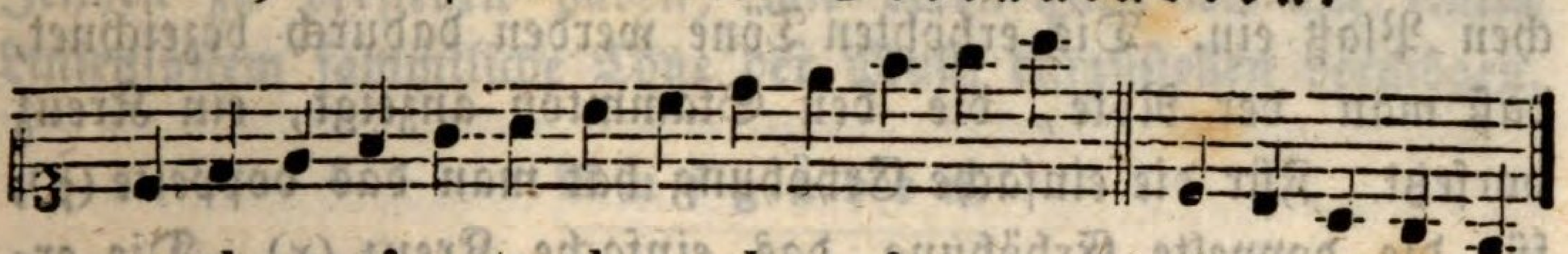


c d e f g a h c h a g f e d c H A G

b) Altnoten:



c d e f g a h c d c h a g f e d c H
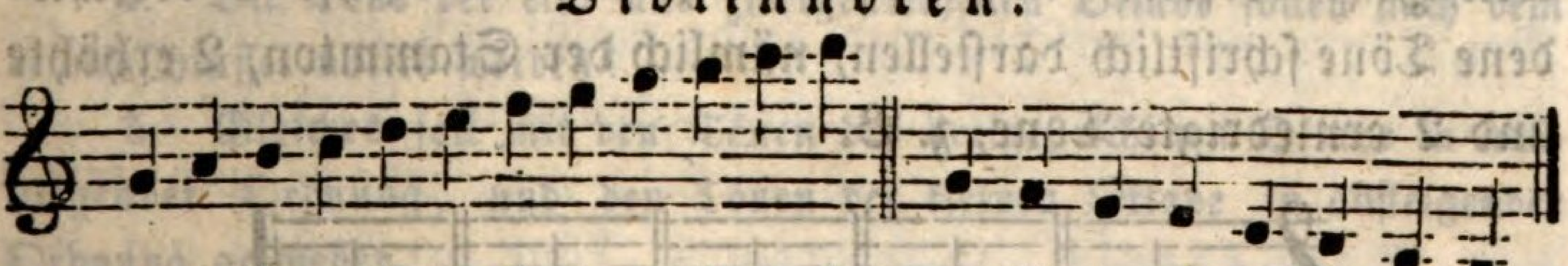
c) Sopran- oder Diskantnoten:



c d e f g a h c d e f g a c h a g f

11. Der G- oder Violin-Schlüssel wird vorzugsweise für die Töne der ein-, zwei- und dreigestrichenen Oktave gebraucht. Er hat seinen Sitz auf der 2. Linie und bezeichnet hier den Platz, wo das g der eingestrichenen Oktave notirt werden soll.

Violinnoten:



g a h c d e f g a h c d g f e d c h a g

12. Für die 3 Tonregionen ist keine bestimmte Gränze gezogen. Sie fließen vielmehr in der Art in einander, daß die mittlere Region zum Theil durch den Baßschlüssel, zum Theil durch den Violinschlüssel dargestellt werden kann. Deßwegen wird auch von dem C-Schlüssel vielfach Umgang genommen, so daß der Baß- und Violin-Schlüssel als diejenigen erscheinen, welche am häufigsten zur Anwendung kommen.

13. Sind sehr hohe Töne zu notiren, deren Darstellung eine bedeutende Anzahl kleiner Hilfslinien erfordern würde, so notirt man sie um eine Oktave tiefer, und deutet die eigentliche Tonhöhe durch ein darüber gesetztes Ottava (8——va) an. Umgekehrt verfährt man, wenn sehr tiefe Töne zu notiren sind. Hier wird die treffende Stelle um eine Oktave höher notirt, und die wahre Tonhöhe durch ein darunter gesetztes Ottava angedeutet. Da, wo die Noten wieder ihre ursprüngliche Bedeutung erhalten sollen, setzt man das Wort loco, am Ort.

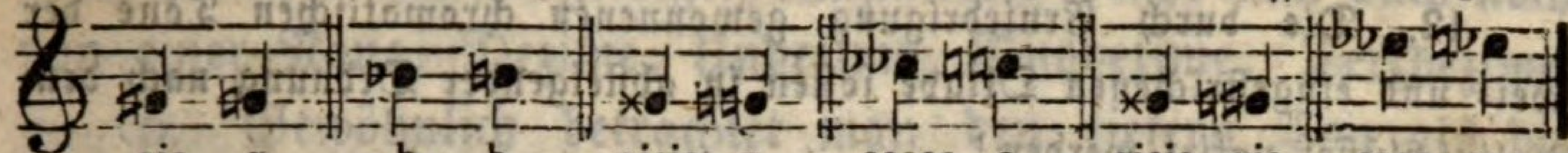
14. Den sogenannten chromatischen Tönen hat man auf dem Liniensystem keine eigenen Plätze gewidmet; vielmehr nehmen sie als abgeleitete Töne mit ihren Stammtönen gleichen Platz ein. Die erhöhten Töne werden dadurch bezeichnet, daß man der Note, die den Stammton anzeigt, ein Kreuz vorsetzt. Für die einfache Erhöhung hat man das doppelte (♯), für die doppelte Erhöhung das einfache Kreuz (×). Die erniedrigten Töne zeigt man dadurch an, daß man der Stammnote das B-Zeichen vorsetzt. Bei einfacher Erniedrigung benützt man das einfache (b), bei doppelter Erniedrigung das doppelte B (bb).

15. Dergleichen Erhöhungs- und Erniedrigungszeichen werden chromatische Versetzungszeichen genannt. Mit Hilfe derselben lassen sich auf jeder Notenstufe 5 verschiedene Töne schriftlich darstellen, nämlich der Stammton, 2 erhöhte und 2 erniedrigte Töne, z. B.



16. Soll ein erhöhter oder erniedrigter Ton wieder auf seinen vorigen Stand zurückgeführt werden, so bedient man sich des Auflösungs- oder Widerrufungs-Zeichens, auch B-Quadrat genannt (♮). Bei erhöhten Tönen bewirkt dieses Zeichen eine Erniedrigung, bei erniedrigten Tönen eine Erhöhung. Doppelt erhöhte und erniedrigte Töne erfordern bei vollständiger Zurückführung auf ihren Stammton das doppelte Wider-

rufungszeichen (♮♮); bei unvollständiger Zurückführung setzt man bloß **ein** Widerrufungszeichen, fügt aber zum Ueberflusse noch das Zeichen hinzu, welches fortbestehen soll (♮♯, ♮♭), z. B.



17. Das Liniensystem, die Schlüssel, die Noten, die Erhöhungs-, Erniedrigungs- und Widerrufungszeichen bieten also die Mittel dar, alle in der Musik vorkommenden Töne schriftlich zu bezeichnen. Verstehen wir nun unter **Tonsystem** den Inbegriff sämmtlicher in der Musik vorkommenden Töne, so werden wir unter **Notensystem** den Inbegriff all' der Zeichen zu verstehen haben, mit deren Hilfe wir auf einem Liniensystem sämmtliche Töne der Musik darzustellen vermögen.

Aufgaben.

1. Die Töne der großen und kleinen Oktave sollen mit Ausschluß der chromatischen Töne nach dem Baßschlüssel notirt werden!

2. Gleiches soll mit den Tönen der eingestrichenen Oktave in aufsteigender Ordnung, und den Tönen der 16füßigen Contra-Oktave in absteigender Ordnung geschehen!

3. Die Töne der eingestrichenen Oktave und der 16füßigen Contra-Oktave sind nach dem Baßschlüssel unter Anwendung des Zeichens 8——va so zu notiren, daß nicht mehr als 3 Hilfslinien zur Anwendung kommen!

4. Die Töne der ein- und zweigestrichenen Oktave sollen nach dem Violinschlüssel notirt werden!

5. Gleiches soll mit den Tönen der dreigestrichenen Oktave in aufsteigender Ordnung, und den Tönen der kleinen Oktave in absteigender Ordnung geschehen!

6. Dieselben Töne sind unter Anwendung des Zeichens 8——va so zu notiren, daß höchstens 4 Hilfslinien erforderlich werden!

7. Die Töne vom großen g bis zum eingestrichenen g sind nach dem Tenorschlüssel darzustellen!

8. Nach dem Altschlüssel sollen notirt werden die Töne der kleinen und eingestrichenen Oktave!

9. Der Sopranschlüssel soll benützt werden bei Darstellung der Töne vom kleinen g bis zum dreigestrichenen c!

10. Die Töne vom kleinen g bis zum eingestrichenen g sollen nach dem Baß-, Tenor-, Alt-, Sopran- und Violinschlüssel dargestellt werden!

11. Die durch Erhöhung gewonnenen chromatischen Töne der großen und kleinen Oktave sind in aufsteigender Ordnung nach dem Baßschlüssel zu notiren!

12. Die durch Erniedrigung gewonnenen chromatischen Töne der zwei- und eingestrichenen Oktave sollen in absteigender Ordnung nach dem Violinschlüssel notirt werden!

13. Die 7 ursprünglichen Töne der eingestrichenen Oktave sind unter Anwendung der einfachen oder doppelten Erhöhung als abhängige Töne darzustellen!

14. Dasselbe soll geschehen unter Anwendung der einfachen oder doppelten Erniedrigung!

15. Die chromatischen Töne der eingestrichenen Oktave sollen wo möglich so notirt werden, daß sie entweder als doppelt erhöhte, oder als doppelt erniedrigte Töne erscheinen.

16. Sämmtliche 12 Töne der eingestrichenen Oktave sollen in ihrer enharmonischen Verschiedenheit aufgefaßt und solchergestalt schriftlich darstellt werden!

---

§. 3.

Die Intervallenlehre.

1. Wenn wir 2 Töne bezüglich ihrer Höhe oder Tiefe mit einander vergleichen, so finden wir, daß sie entweder von gleicher oder ungleicher Höhe sind.

2. Töne von gleicher Höhe bilden einen **Einklang**. Bei Tönen von verschiedener Höhe macht sich ein Abstand, ein Zwischenraum bemerklich, welcher gewöhnlich **Intervall** genannt wird. Unter Intervall versteht man jedoch auch öfters das **Verhältniß**, in welchem 2 Töne in Absicht auf ihre Höhe zu einander stehen. Und in diesem Sinne kann sogar der Einklang als ein Intervall angesehen werden; denn auch zwei gleich hohe Töne stehen in einem Verhältniß, nämlich in dem Verhältniß der Gleichheit, zu einander.

3. Der Abstand zweier Töne kann bald größer, bald kleiner sein, je nachdem die beiden Töne sich mehr oder weniger in Absicht auf ihre Höhe von einander unterscheiden. Demnach haben wir es mit verschiedenen Intervallen zu thun, die nach ihrer Verschiedenheit auch verschiedene Namen erhalten.

4. Man benennt die Intervalle mit den lateinischen Zahlnamen: Prime, Sekunde, Terz, Quart, Quinte, Sexte, Septime, Oktave. Unter gewissen Umständen spricht man auch noch von einer None, Dezime, Undezime, Duodezime, Terzdezime.

5. Gewöhnlich betrachtet man den tiefern Ton als die Grundlage des Intervalls. Die Notenstufe, auf welcher dieser Ton dargestellt wird, erscheint somit als erste Stufe, von welcher ausgehend zu derjenigen Stufe hingezählt wird, auf welcher der höhere Ton notirt ist. Die Zahl dieser Notenstufen entscheidet über die Benennung des Intervalls.

6. Werden 2 Töne bei ihrer schriftlichen Bezeichnung auf einer und derselben Notenstufe dargestellt, so bilden sie das Intervall einer Prime; sind 2 neben einander liegende Notenstufen dazu erforderlich, so nennt man das Intervall eine Sekunde. Demnach versteht man unter Sekunden, Terzen, Quarten, Quinten ꝛc. Intervalle, die zu ihrer schriftlichen Bezeichnung 2, 3, 4, 5 ꝛc. neben einander liegende Notenstufen erfordern.

7. Zuweilen wird der Name eines Intervalls auch durch Abzählen der Notenstufen von oben nach unten bestimmt. In solchem Falle muß dem Namen des Intervalls noch das Wort „Unter“ vorgesetzt werden, und man spricht dann von einer Untersekunde, Unterterz ꝛc.
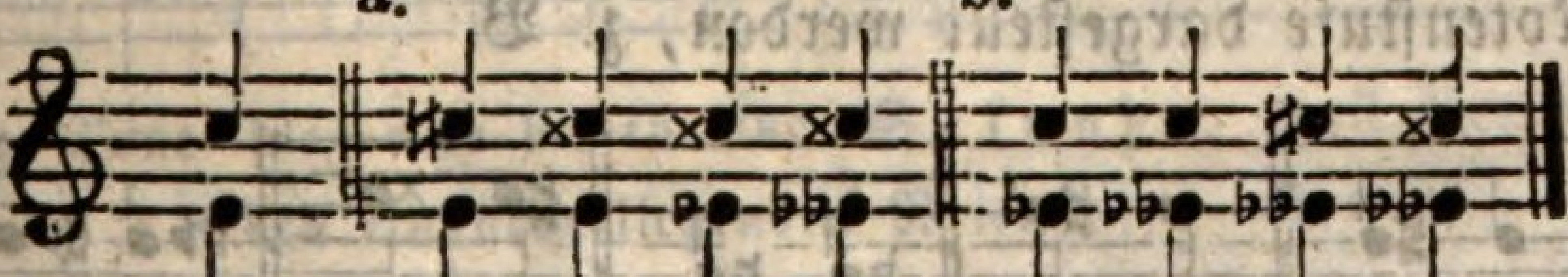
8. Jeder Ton eines Intervalls ist einer einfachen und doppelten Erhöhung und Erniedrigung fähig. Daher können wir bei jedem Intervall verschiedene Größengrade unterscheiden.

9. Ein Intervall wird nämlich größer,

a) wenn man den höheren Ton desselben einfach und doppelt erhöht und unter Beibehaltung der doppelten Erhöhung den tiefern Ton einfach und doppelt erniedrigt; oder auch umgekehrt,

b) wenn man den tiefern Ton einfach und doppelt erniedrigt und unter Beibehaltung der doppelten Erniedrigung den höhern Ton einfach und doppelt erhöht, z. B.

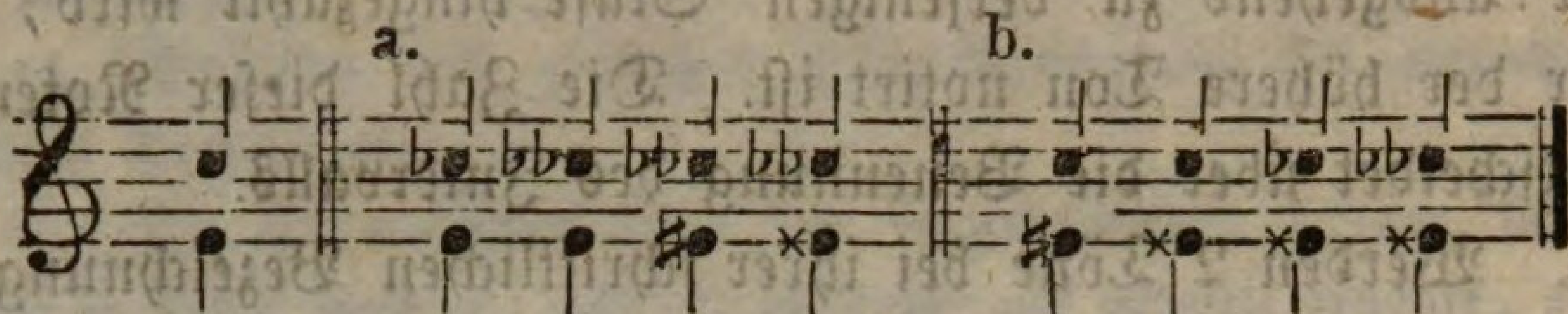
a. b.



10. Ein Intervall wird kleiner,

a) wenn man den höhern Ton desselben einfach und doppelt erniedrigt und unter Beibehaltung der doppelten Erniedrigung den tiefern Ton einfach und doppelt erhöht; oder umgekehrt,

b) wenn man den tiefern Ton einfach und doppelt erhöht und unter Beibehaltung der doppelteu Erhöhung den obern Ton einfach und doppelt erniedrigt, z B.:



11. Jedes ursprüngliche Intervall ist demnach einer vierfachen Vergrößerung und einer vierfachen Verkleinerung fähig, so daß bei jedem Intervalle 9 verschiedene Größengrade unterschieden werden können.

12. Es kommen jedoch nicht alle diese Größengrade in der Musik zur Anwendung. Gewöhnlich werden bloß drei derselben benützt, zu deren näheren Bestimmung man den Intervallen die Beiwörter g r o ß, k l e i n, v e r m i n d e r t oder ü b e r m ä ß i g beifügt.

13. Um den N a m e n eines Intervalls zu finden, genügt es, die zu dessen schriftlicher Bezeichnung nöthigen Notenstufen zu zählen; um aber den G r ö ß e n g r a d desselben zu bestimmen, muß die Entfernung der beiden Töne gemessen werden.

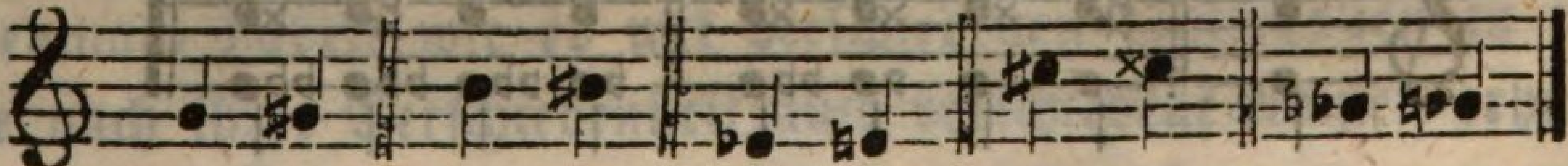
14. Zur Messung der Intervalle hat man drei verschiedene Maße:

a) den kleinen halben Ton,
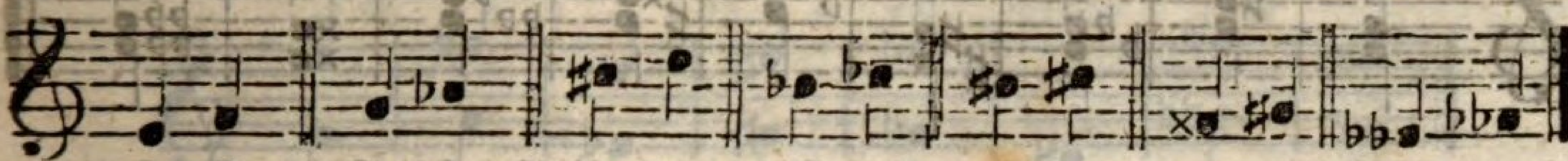
b) den großen halben Ton und

c) den ganzen Ton.
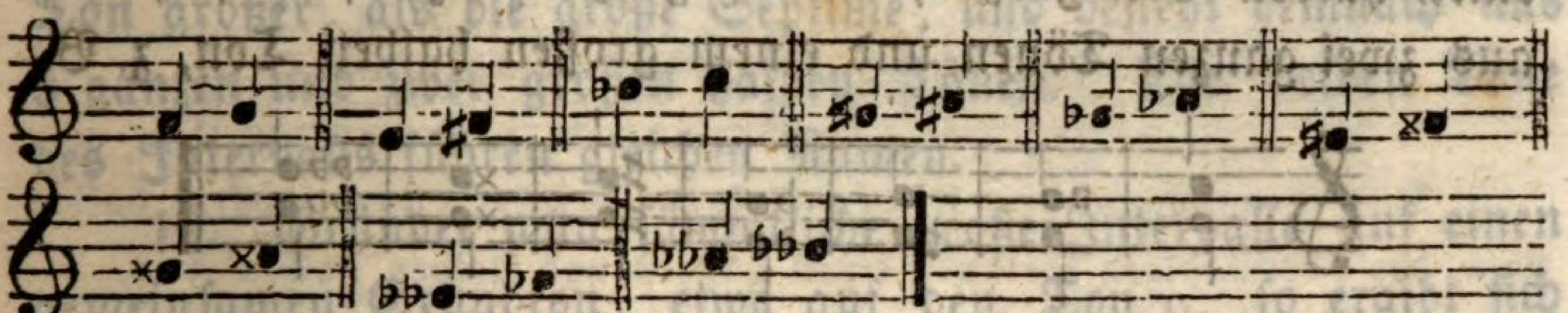
15. Unter einem k l e i n e n halben Ton versteht man den kleinsten in der Musik vorkommenden Tonabstand, sofern die beiden Töne, welche den Tonabstand bilden, auf einer und derselben Notenstufe dargestellt werden, z. B.



16. Unter einem großen halben Ton versteht man ebenfalls den kleinsten in der Musik vorkommenden Tonabstand; die beiden Töne, welche denselben bilden, werden aber auf 2 neben einander liegenden Notenstufen dargestellt, z. B.



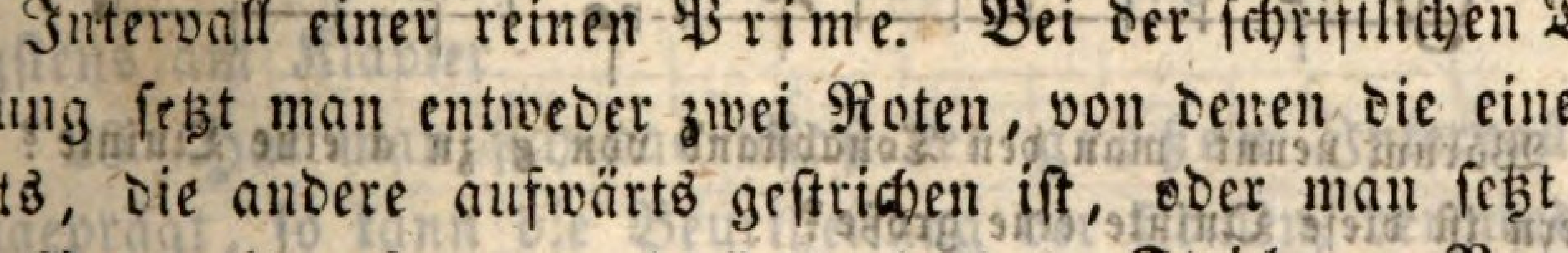
17. Unter einem ganzen Ton versteht man endlich einen großen und kleinen halben Ton zusammengenommen, oder eine große Tonstufe, die zu ihrer schriftlichen Bezeichnung zwei neben einander liegende Notenstufen erfordert, z. B.



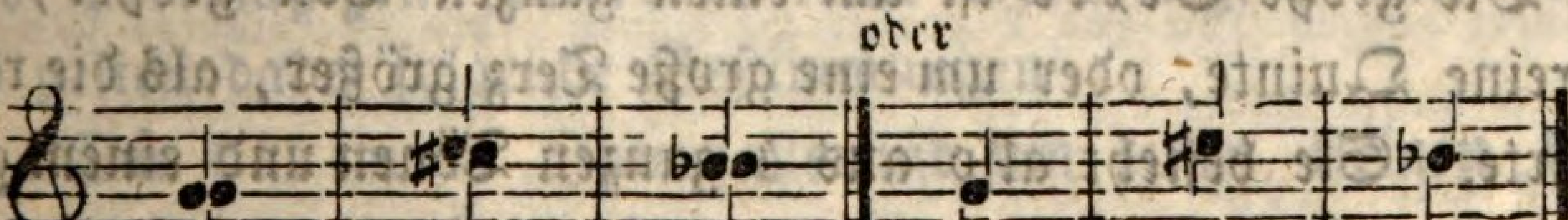
Die Töne f – g bilden einen ganzen Ton; denn von f zu ges ist ein großer halber, von ges zu g ein kleiner halber Ton. Wie läßt sich der Nachweis noch anders führen? In wiefern beträgt der Tonabstand von e zu fis einen ganzen Ton?

18. Will man sich mit den gebräuchlichsten Größengraden der Intervalle bekannt machen, so beginnt man am besten mit der Betrachtung der großen Intervalle.

Treten zwei Töne im Einklange zusammen, so bilden sie das Intervall einer reinen Prime. Bei der schriftlichen Darstellung setzt man entweder zwei Noten, von denen die eine abwärts, die andere aufwärts gestrichen ist, oder man setzt nur eine Note mit auf- und abwärtsgehendem Striche, z. B.



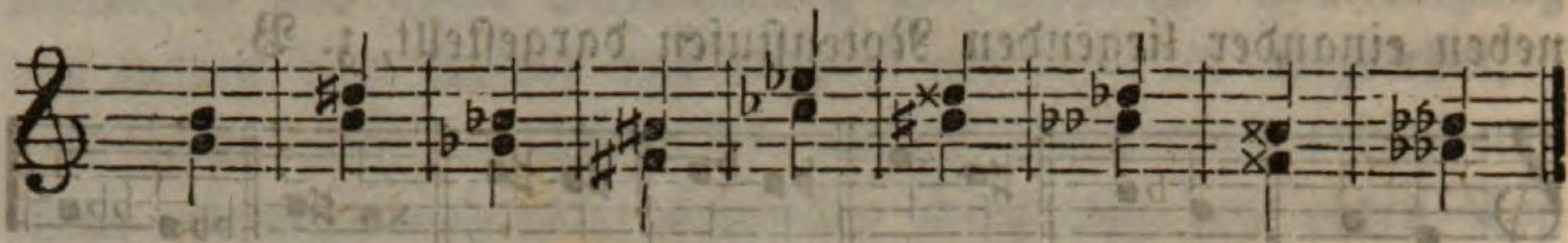
Die große Sekunde besteht aus einem ganzen Ton, z. B.



Die Töne his – cisis bilden eine Sekunde, weil ihre schriftliche Bezeichnung 2 neben einander liegenden Notenstufen erfordert; sie bilden

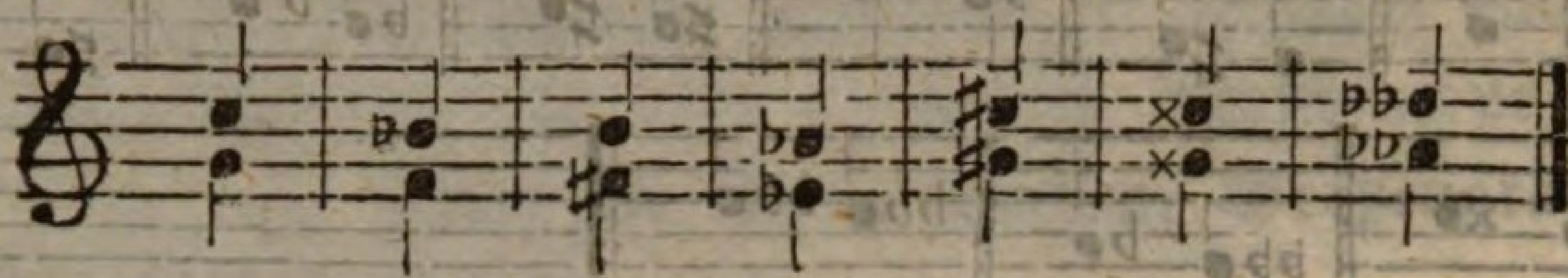
eine große Sekunde, weil ihr Tonabstand einen großen und kleinen halben Ton (his – cis, cis – cisis) beträgt.

Die große Terz besteht aus zwei ganzen Tönen, z. B.
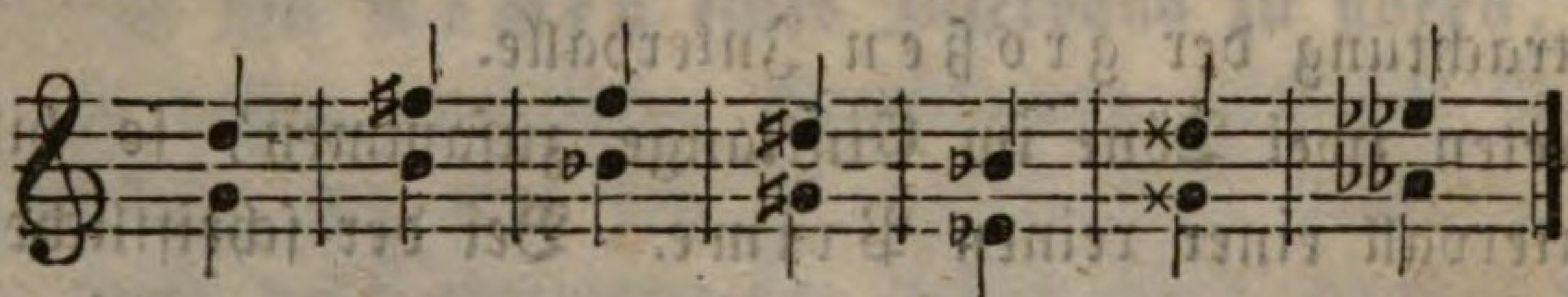


Die Töne bb – des bilden eine Terz, weil ihre schriftliche Darstellung 3 Notenstufen umfaßt. Groß ist diese Terz, weil sie aus zwei ganzen Tönen (bb – ces, ces – des) besteht.

Die große Quarte, auch reine Quarte genannt, ist um einen halben Ton größer, als die große Terz; sie besteht also aus zwei ganzen Tönen und einem großen halben Ton, z. B.
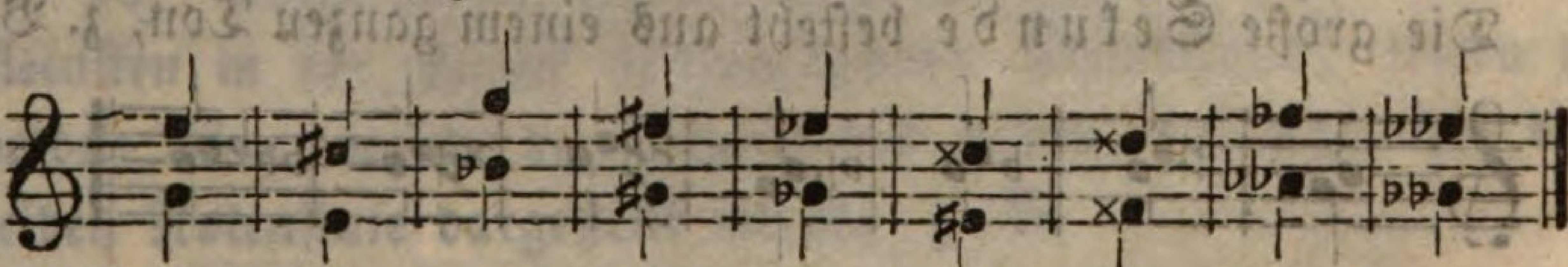


Das Intervall fis–h umfaßt 4 Notenstufen, ist demnach eine Quarte. Es besteht aus 2 ganzen Tönen (fis – gis, gis – ais) und einem großen halben Ton (ais – h) und ist daher eine große Quarte.

Die große Quinte, auch reine Quinte genannt, ist um einen ganzen Ton größer, als die große Quarte, besteht also aus 3 ganzen Tönen und einem großen halben Ton, z. B.



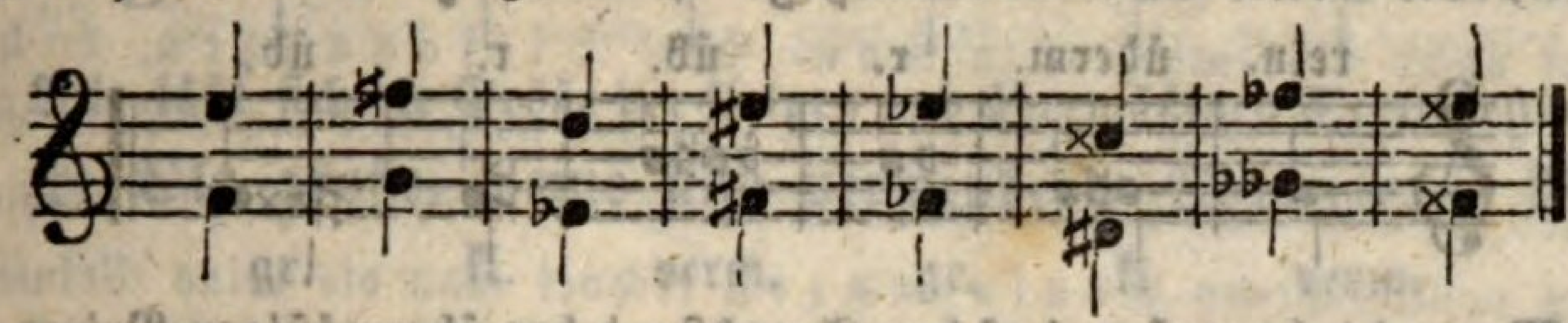
Warum nennt man den Tonabstand von g zu d eine Quinte? In wiefern ist diese Quinte eine große?

Die große Sexte ist um einen ganzen Ton größer, als die reine Quinte, oder um eine große Terz größer, als die reine Quarte. Sie besteht also aus 4 ganzen Tönen und einem großen halben Ton, z. B.



In wiefern bilden die Töne g – e ꝛc. eine Sexte und insbesondere warum eine große Sexte?
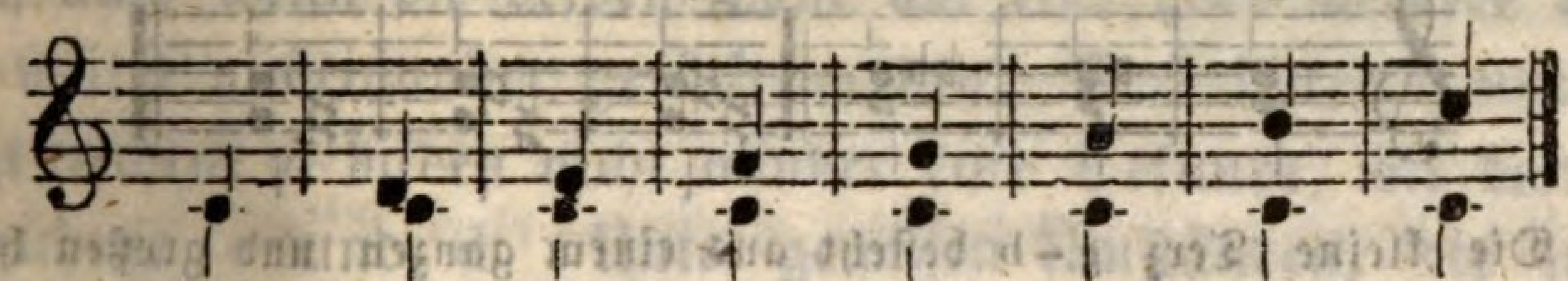
Die große Septime ist um einen ganzen Ton größer, als die große Sexte, oder um eine große Terz größer, als die reine Quinte; sie besteht also aus 5 ganzen Tönen und einem großen halben Ton, z. B.



Warum wird das Intervall f–e eine Septime, warum eine große Septime genannt?

Die große oder reine Octave ist um einen großen halben Ton größer, als die große Septime, und besteht demnach aus 5 ganzen und zwei großen halben Tönen. Die beiden Töne des Intervalls führen gleichen Namen.

19. Gründet man sämmtliche große Intervalle auf einen gemeinsamen Grundton, etwa auf den Ton c, so ergibt sich folgende Intervallenreihe:



In ähnlicher Weise lassen sich über jeden andern beliebigen Ton, über g, d, a, e, h, fis, f, b, es, as, des, ges, die großen Intervalle aufstellen. Man mache vorläufig den Versuch wenigstens am Klavier.

20. Hat man sich das Maß der großen Intervalle fest eingeprägt, so kann die Beurtheilung der kleinen, verminderten und übermäßigen Intervalle keine Schwierigkeit mehr bieten. Es gelten dabei folgende Bestimmungen:

Die kleinen Intervalle sind um einen kleinen halben Ton kleiner, als die großen.
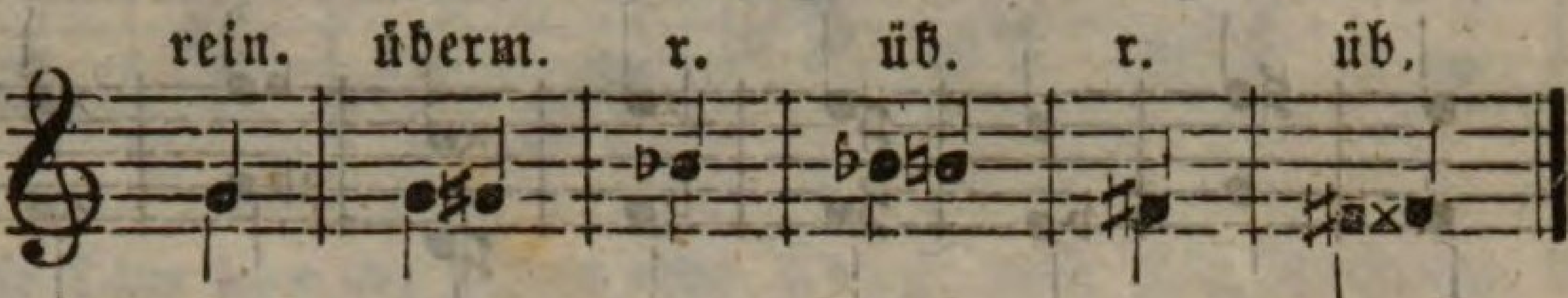
Die verminderten Intervalle sind um einen kleinen halben Ton kleiner, als die kleinen.

Die übermäßigen Intervalle sind um einen kleinen halben Ton größer, als die großen.

21. Auf die einzelnen Intervalle selbst übergehend, ist zu
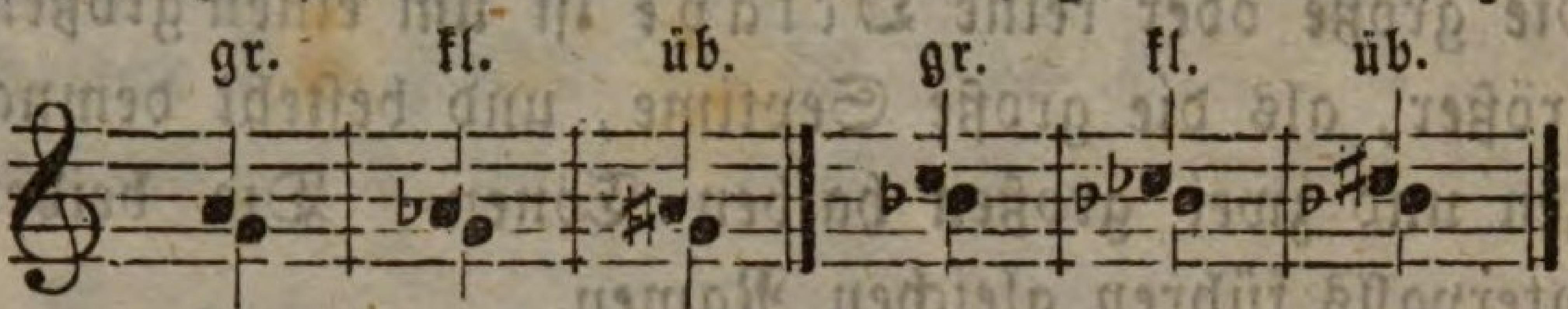
bemerken, daß von den 9 verschiedenen Größengraden, die bei jedem Intervalle möglich sind, nur folgende in der Musik zur Anwendung kommen:

a) die reine und übermäßige Prime, z. B.:



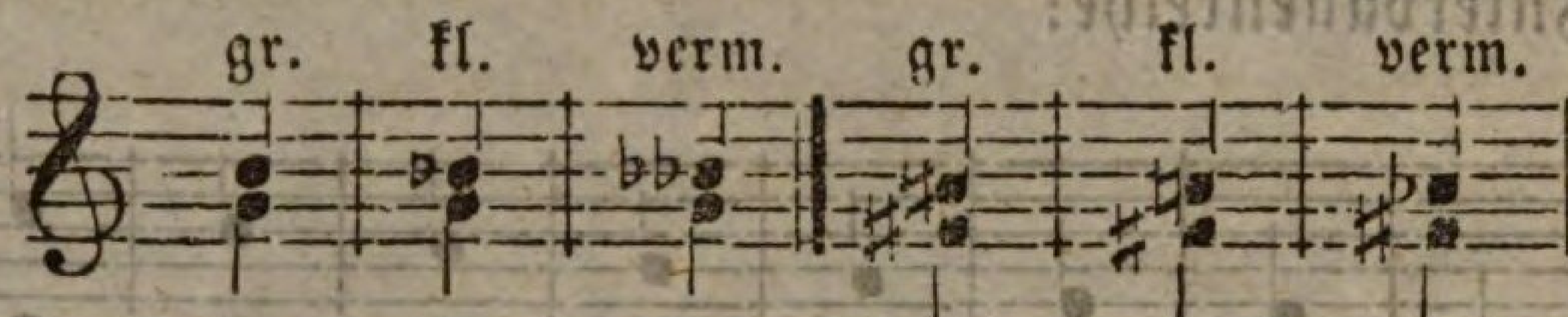
Man wird bemerken, daß der Tonabstand der übermäßigen Prime einen kleinen halben Ton beträgt.

b) Die große, kleine und übermäßige Sekunde, z. B.:



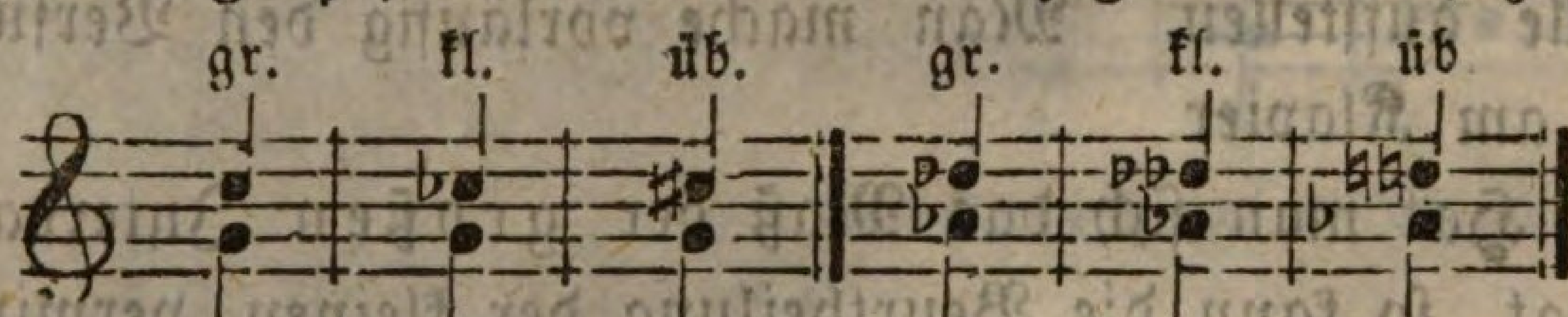
Der Tonabstand der kleinen Sekunde beträgt einen großen halben Ton, der übermäßigen Sekunde einen ganzen und kleinen halben Ton.

c) Die große, kleine und verminderte Terz, z. B.:



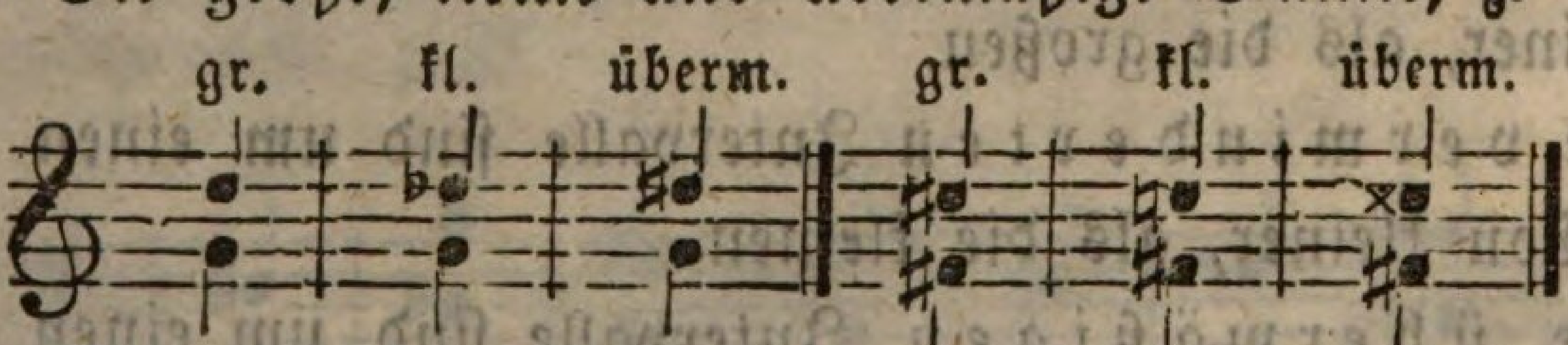
Die kleine Terz g – b besteht aus einem ganzen und großen halben Ton (g – a, a – b), die verminderte Terz g – bb aus 2 großen halben Tönen (g – as, as – bb)

d) Die große, kleine und übermäßige Quarte, z. B.:
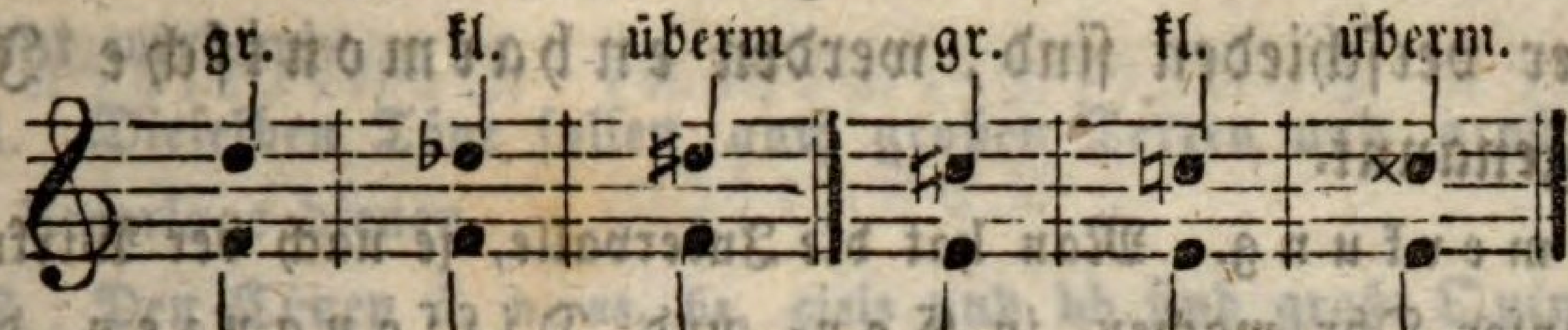


Die kleine Quarte, öfters auch verminderte Quarte genannt, besteht aus einem ganzen Ton und 2 großen Halbtönen; die übermäßige Quarte umfaßt 3 ganze Töne, und führt daher auch den Namen Tritonus.

e) Die große, kleine und übermäßige Quinte, z. B.:



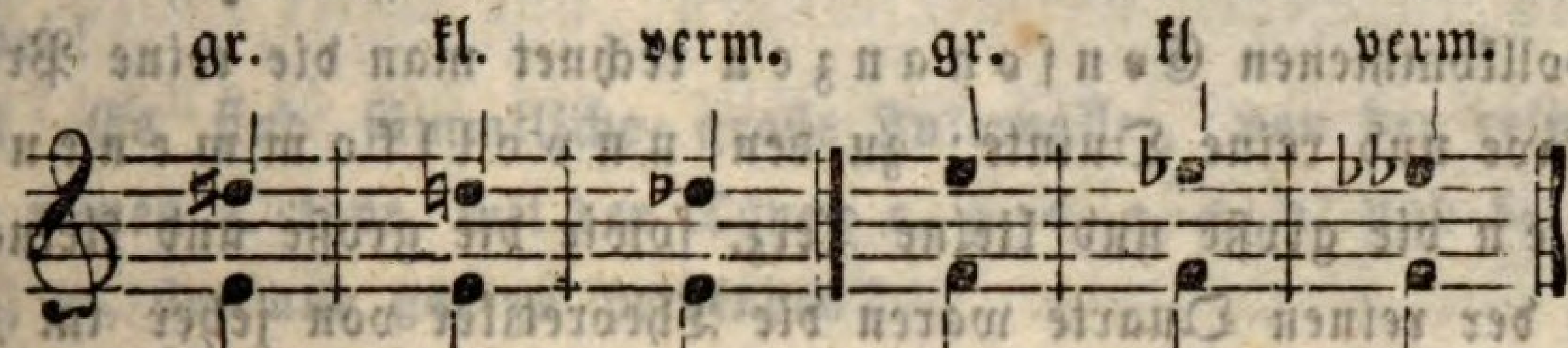
Die kleine Quinte wird häufig auch verminderte Quinte genannt; sie besteht aus 2 ganzen Tönen und 2 großen Halbtönen. Von welcher Größe ist die übermäßige Quinte?

f) Die große, kleine und übermäßige Sexte, z. B.:

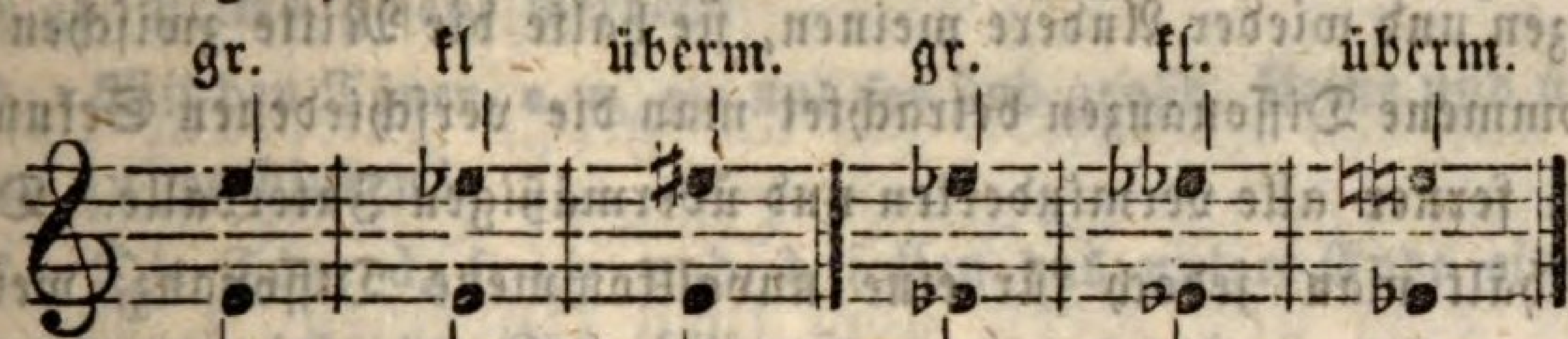


Wie läßt sich die Größe der kleinen und übermäßigen Sexte bestimmen?

g) Die große, kleine und verminderte Septime, z. B.:



h) Die große, kleine und übermäßige Oktave, z. B.:



22. In der Regel ändert sich der Name eines Intervalls nicht, auch wenn die beiden Töne um eine oder mehrere Oktaven weiter auseinander gerückt werden. Das kleine c und das eingestrichene d bilden nicht minder eine Sekunde, wie das eingestrichene c und d. Unter gewissen Umständen, die in der Akkordenlehre ihre Erörterung finden, spricht man jedoch auch von Nonen, Dezimen, Undezimen. Bei ihnen können dieselben Größengrade, wie bei den Sekunden, Terzen und Quarten unterschieden werden.

23. Beurtheilt man die verschiedenen Intervalle bezüglich ihres Klanges, so findet sich, daß die meisten unter ihnen mit irgend einem andern Intervalle dem Klange nach zusammenfallen, während die Benennung eine verschiedene ist. So klingt

die übermäßige Prime wie die kleine Sekunde,
die große Sekunde wie die verminderte Terz,
die übermäßige Sekunde wie die kleine Terz,
die große Terz wie die kleine Quarte,
die übermäßige Quarte wie die kleine Quinte,
die übermäßige Quinte wie die kleine Sexte,
die große Sexte wie die verminderte Septime,
die übermäßige Sexte wie die kleine Septime.

Intervalle, die dem Klange nach gleich, der Benennung nach aber verschieden sind, werden **enharmonische Intervalle** genannt.

Anmerkung. Man hat die Intervalle, je nach der Wirkung, die sie auf unser Ohr machen, in Con- und Dissonanzen, d. h. in Wohl- und Uebelklänge eingetheilt und hat bei jeder Art sogar noch vollkommene und unvollkommene Con- und Dissonanzen unterschieden. Zu den vollkommenen Consonanzen rechnet man die reine Prime, die reine Oktave und reine Quinte; zu den unvollkommenen Consonanzen die große und kleine Terz, sowie die große und kleine Sexte. Bezüglich der reinen Quarte waren die Theoretiker von jeher im Zweifel. Manche zählen sie zu den vollkommenen, Andere zu den unvollkommenen Consonanzen und wieder Andere meinen, sie halte die Mitte zwischen Beiden. Als vollkommene Dissonanzen betrachtet man die verschiedenen Sekunden und Septimen, ferner alle verminderten und übermäßigen Intervalle. Die kleine Septime hält man jedoch für eine unvollkommene Dissonanz, weil sie in Folge der angenehmen Wirkung, die sie auf das Ohr ausübt, den Consonanzen sehr nahe steht. Diese Eintheilung ist jedoch eine unfruchtbare und hat in der Praxis nicht selten zu irrthümlichen Ansichten Veranlassung gegeben, wie sich das in der Akkordenlehre bestimmter herausstellen wird. In Akkorden kann nämlich nur von dissonirenden Tönen, aber nicht von dissonirenden Intervallen die Rede sein. Kommt in einem Akkord eine Dissonanz vor, so handelt es sich um die Frage: Welcher Ton ist eigentlich der dissonirende? Die Antwort ergibt sich, wenn man die einzelnen Akkordtöne auf ihren Grundton bezieht und das Gehör über die Wirkung derselben urtheilen läßt. Da aber in Akkorden der Grundton nicht immer im Baße, sondern oft in einer Oberstimme liegt, so kann das Verhältniß, in welchem die einzelnen Töne zu ihrem Baßtone stehen, über ihre con- und dissonirende Eigenschaft nicht entscheidend sein; denn es gibt Akkorde, in welchen die große Quinte, die große und kleine Terz geradezu als Dissonanzen auftreten, während die großen, kleinen und übermäßigen Sekunden &c. öfters als Consonanzen erscheinen.

Aufgaben.

17. Die Töne c, f, b, ges, asas und dis sollen nach oben mit Tönen in Verbindung gebracht werden, deren Abstand einen kleinen halben Ton beträgt!

18. Mit den Tönen h, d, gis, es, cis, disis, gisis und bb sind Töne zu verbinden, deren Abstand einen großen halben Ton beträgt!

19. An die Töne a, es, h, as, dis, cisis, his, ceses und feses sind Töne zu reihen, die um einen ganzen Ton höher stehen!

20. Ueber die Töne f, e, eis, ges, eis und asas sollen große Sekunden gesetzt werden!

21. Dieselben Töne sollen auch großen Terzen und großen Quarten zur Unterlage dienen.

22. Den Tönen d, h, as, fis, cisis und bb sind große Quinten beizufügen!

23. Denselben Tönen füge man auch große Sexten und große Septimen bei!

24. Es sind sämmtliche große Intervalle, von der reinen Prime bis zur reinen Octave, mit den Tönen c, g, d, a, e, h, und fis, dann mit f, b, es, as, des und ges zu verbinden!

25. Zu den Tönen f, es, gis, und eses soll a) die reine, b) die übermäßige Prime gesetzt werden!

26. Mit den Tönen c, e, gis und fes sind große, kleine und übermäßige Sekunden zu verbinden!

27. Die Töne d, f, gis und h sollen das untere Ende einer großen, kleinen und verminderten Terz bilden!

28. Auf die Töne es, gis, des und f sind große, kleine und übermäßige Quarten zu gründen!

29. Zu den Tönen e, as, des und h sind große, kleine und übermäßige Quinten zu setzen!

30. Die Töne d, fis, a und es sind mit großen, kleinen und übermäßigen Sexten zu verbinden!

31. Ueber die Töne c, b, fis und des sollen große, kleine und verminderte Septimen gesetzt werden!

32. In Form einer Tabelle sind über dem Tone c alle in der Musik gebräuchlichen Intervalle, von der reinen Prime bis zur übermäßigen Oktave darzustellen!

33. Der Ton b soll in Verbindung gebracht werden mit einer kleinen Untersekunde, einer großen Unterterz, einer übermäßigen Unterquarte, einer kleinen Unterquinte, einer großen Untersexte und einer verminderten Unterseptime!

34. Es sollen auf Grundlage des Tones f Intervalle neben einander gestellt werden, die dem Klange nach gleich, der Benennung nach aber verschieden sind!

§. 4.

Von den Tongeschlechtern, Tonleitern und Tonarten.

1. Jedes Tonstück läßt sich auf eine gewisse Reihe von Tönen zurückführen, die als die wesentlichen des ganzen Tonstückes angesehen werden können, und unter denen sich besonders ein Ton als der wichtigste, als der Hauptton des Musikstückes, geltend macht.

2. Die Reihenfolge dieser wesentlichen Töne eines Tonstückes gestaltet sich in unserer heutigen Musik auf zweierlei Weise: entweder so, daß sämmtliche Töne dieser Tonreihe im Hinblick auf den Hauptton sich als große Intervalle darstellen, oder so, daß nur die Sekunde, Quarte, Quinte und Septime groß, die Terz und Sexte aber klein erscheinen, z. B.



3. Eine Tonreihe die aus den wesentlichen Tönen eines Tonstücks besteht und mit dem Hauptone beginnt und schließt, nennt man Tonleiter, und zwar diatonische Tonleiter, weil sich die Töne stufenweise an einander reihen.

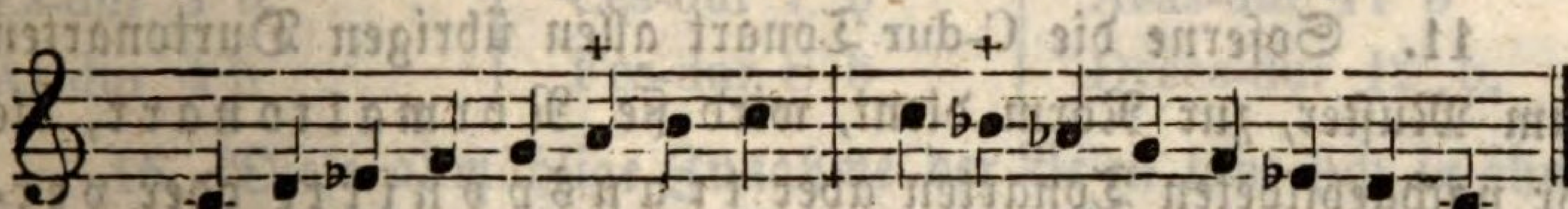
4. Je nachdem nun die eine oder andere dieser Tonreihen einem Musikstücke zu Grunde liegt, spricht sich in demselben ein verschiedener Charakter aus, der seinem Wesen nach sich schon in den beiden Tonreihen kund gibt. In der einen dieser Tonreihen — mit großen Intervallen — liegt mehr Kraft, mehr männliches Wesen, während die andere — mit kleiner Terz und Sexte — mehr dem weiblichen Wesen entspricht.

5. Diese Wahrnehmung führte zur Annahme von Tongeschlechtern in der Musik. Wir unterscheiden 2 Tongeschlechter, ein hartes und ein weiches oder ein Dur- und ein Moll-Geschlecht, und verstehen darunter die charakteristische Eigenthümlichkeit unserer Tonstücke, die auf dem Intervallenverhältniß der zu einer Tonleiter verbundenen wesentlichen Töne dieser Tonstücke beruht. Das Durgeschlecht enthält in

Bezugnahme auf den Hauptton lauter große Intervalle; bei dem Mollgeschlechte sind dagegen Terz und Sexte klein.

6. Den beiden Tongeschlechtern entsprechend, unterscheiden wir auch zweierlei diatonische Tonleitern, eine Dur- und eine Mollleiter. Erstere schreitet in großen und keinen Sekundschritten fort; letztere enthält auch einen übermäßigen Sekundschritt. Die Durtonleiter hat ihre kleinen Sekundschritte zwischen dem 3. und 4. und zwischen dem 7. und 8. Ton, die Molltonleiter zwischen dem 2. und 3., 5. und 6. und zwischen dem 7. und 8. Ton.

7. Der übermäßige Sekundschritt in der Molltonleiter hat etwas Herbes und wollte von jeher dem Gehöre nicht recht zusagen. Deßwegen hat man bei aufsteigender Leiter den 6. Ton erhöht, bei absteigender den 7. Ton erniedrigt, z. B.:



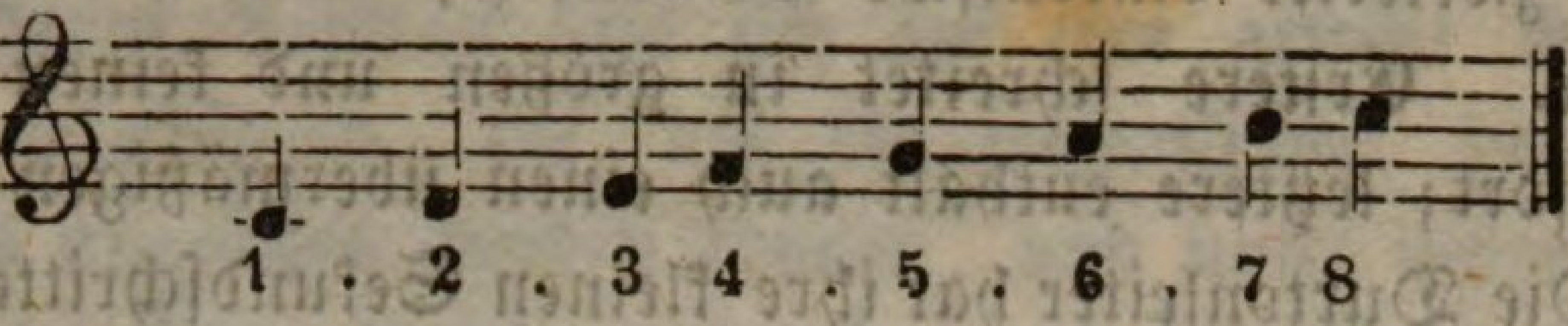
Dadurch hat man eine modifizirte Tonleiter erhalten. Die übermäßige Sekunde wurde beseitigt und die Tonleiter erhielt eine gefälligere Form. Es läßt sich nichts dagegen einwenden; nur darf man nicht vergessen, daß diese Aenderung bloß den Wohlklang der Tonleiter bezweckt, keineswegs aber zum Wesen des Tongeschlechtes gehört.

8. Sowohl das Dur-, als das Mollgeschlecht lassen sich auf jedem beliebigen Tone darstellen. Da wir nun 12 wesentlich verschiedene Töne haben, so kann auch jedes Tongeschlecht auf zwölferlei Weise dargestellt werden. Die Darstellung eines Tongeschlechts auf einem bestimmten Tone nennt man Tonart. Es gibt demnach 12 Dur- und 12 Molltonarten und — sofern sich die Töne jeder Tonart auch stufenweise aneinander reihen lassen — 12 Dur- und 12 Molltonleitern.

A. Die Durtonarten.

9. Am einfachsten läßt sich das Durgeschlecht auf dem Tone C darstellen, weil hier blos die ursprünglichen Töne zur

Anwendung kommen. Die C-Durtonart wird daher auch als die erste der Durtonarten betrachtet, so wie die C-Durtonleiter ihrer Einfachheit wegen allen übrigen Durleitern vorangestellt wird, z. B.:



10. Um auch auf andern Tönen als dem Tone C das Durgeschlecht darzustellen, ist die Zuziehung erhöhter oder erniedrigter Töne nöthig. Durch Erhöhung werden die zu kleinen, durch Erniedrigung die zu großen Tonschritte auf das rechte Maß gebracht. Als Regel für die Bildung der Durleitern gilt, daß auf zwei ganze Töne ein halber, dann auf 3 ganze wieder ein halber Ton zu folgen habe.

11. Soferne die C-dur-Tonart allen übrigen Durtonarten zum Muster, zur Norm dient, wird sie Normaltonart, die ihr nachgebildeten Tonarten aber transponirte oder versetzte Tonarten (Transpositionen) genannt. Dasselbe gilt in Absicht auf die C-dur-Leiter, welche als Normalleiter für alle übrigen Durleitern angesehen wird.

12. Man ordnet gewöhnlich die Dur-Tonarten nach der Zahl der zu ihrer Darstellung nöthigen Versetzungszeichen, und unterscheidet Kreuz- und B-Tonarten. Die Kreuz-Tonarten in Dur ergeben sich, wenn man von C ausgehend, immer auf der nächsten reinen Oberquinte die Normalleiter nachbildet, wobei man bemerken wird, daß jede folgende Tonart immer ein Kreuz mehr erfordert. Somit hat

G-dur 1 ♯	H-dur 5 ♯	Dis-dur 9 ♯
D-dur 2 ♯	Fis-dur 6 ♯	Ais-dur 10 ♯
A-dur 3 ♯	Cis-dur 7 ♯	Eis-dur 11 ♯
E-dur 4 ♯	Gis-dur 8 ♯	His-dur 12 ♯

13. Der Grund dieser Erscheinung ist leicht einzusehen. Kehrt man die C-Leiter so um, daß sie mit ihrer Oberquinte beginnt, so erhält man eine G-Leiter mit kleiner Septime. Um die für die Durleiter nöthige große Septime zu erhalten, muß

f in fis verwandelt werden: es ist also hier 1 Kreuz nöthig. Beginnt man in ähnlicher Weise die G-dur-Leiter mit ihrem 5 Tone, so erhält man eine D-Leiter mit kleiner Septime. Um nun auch hier die einer Durleiter entsprechenden Tonverhältnisse zu erhalten, ist ein zweites Kreuz (cis) nöthig. Derselbe Fall kehrt wieder, so oft man auf der Oberquinte einer Durtonart eine neue Leiter gründen will.

14. Die B-Tonarten in Dur ergeben sich, wenn man, von C ausgehend, immer auf der nächsten reinen Unterquinte die Normalleiter nachbildet. Auch hier macht man die Bemerkung, daß jede folgende Tonleiter zu ihrer Darstellung ein b mehr erfordert. Es hat also:

F-dur 1 b	Des-dur 5 b	Bb-dur 9 b
B-dur 2 b	Ges-dur 6 b	Eses-dur 10 b
Es-dur 3 b	Ces-dur 7 b	Asas-dur 11 b
As-dur 4 b	Fes-dur 8 b	Deses-dur 12 b.

15. Diese allmählige Zunahme der Be'en läßt sich in ähnlicher Weise erklären. Kehrt man die C-Leiter so um, daß sie mit ihrer Unterquinte beginnt, so ergibt sich eine F-Leiter mit übermäßiger Quarte. Um hieraus eine richtige Dur-Leiter zu bilden, muß h in b verwandelt werden; es wird somit ein b nöthig. Beginnt man die F-Leiter ebenfalls mit ihrer Unterquinte, so erhält man eine B-Leiter mit derselben übermäßigen Quarte; hier ist also ein zweites Erniedrigungszeichen erforderlich, und dieser Fall tritt immer wieder ein, wenn man auf der Unterquinte einer Tonart eine neue errichten will.

16. Werden, von der C-dur-Tonart ausgehend, in steigenden Quinten die verschiedenen Tonarten durchwandert, so kommt man bei der 12. Quinte, bei dem Tone his, wieder auf die erste Tonart zurück. Gleiches ist der Fall, wenn man, von C ausgehend, in fallenden Quinten zu den übrigen Tonarten fortschreitet, wo man mit der 12. Quinte bei Deses ankommt, welcher Ton ebenfalls mit C zusammen fällt. In beiden Fällen kommt man bei dem Tone wieder an, von dem man ausgegangen ist; man macht also eine Zirkelbewegung, weßhalb

von einem Quintenzirkel der Tonarten gesprochen wird, z. B.
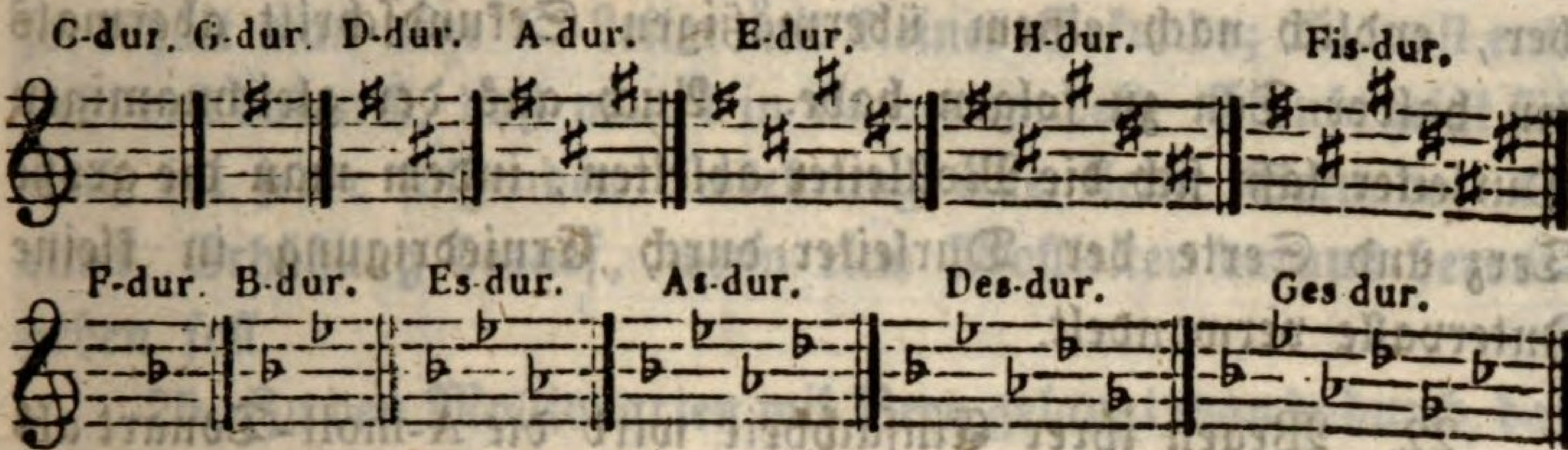
His — C
C — Deses
Eis G — F Asas
Ais D — B Eses
Dis A — Es Bb
Gis E — As Fes
Cis H — Des Ces
Fis — Ges

17. Von den 12 Tönen, die in unserem Tonsysteme innerhalb einer Oktave vorkommen, hat jeder mehrere Namen. Es läßt sich daher auch jede Tonart unter verschiedener Benennung darstellen, z. B. Fis-dur als Ges-dur, Cis-dur als Des-dur ꝛc. Tonarten, die dem Klange nach gleich, der Benennung nach aber verschieden sind, werden enharmonische Tonarten genannt. Bei Anwendung derselben versteht es sich wohl von selbst, daß man derjenigen Tonart den Vorzug gibt, welche sich durch die geringste Anzahl von Versetzungszeichen darstellen läßt, daß man also nicht Tonarten wählt, die 7 oder 8 Kreuze erfordern, während man dieselben Tonarten mit Hilfe von 5 oder 4 Been darstellen kann. Diesem Grundsatze gemäß hält man sich bloß an die Tonarten, die höchstens 6 Kreuze oder 6 Been erfordern.

18. Die einer Tonart zukommenden Versetzungszeichen werden in der Regel dem Tonstücke oder auch jeder einzelnen Notenzeile voran gesetzt. Man nennt dieß die chromatische Vorzeichnung. Durch sie ist man der Mühe überhoben, die im Laufe des Tonstückes vorkommenden erhöhten oder erniedrigten Töne immer wieder auf's Neue zu bezeichnen. Ihren Platz nimmt die chromatische Vorzeichnung unmittelbar nach dem Notenschlüssel ein.

19. Bei Aufstellung der chromatischen Versetzungszeichen folgt man nicht der Ordnung, wie sie etwa die Tonleiter an die Hand gibt, sondern man läßt sie so auf einander folgen, wie sie bei Verfolgung des Quintenzirkels allmählich in Wirksamkeit treten. Die Ordnung der Kreuze ist daher folgende: fis, cis,

gis, dis, ais, eis ꝛc.; die Ordnung der Been: b, es, as, des, ges, ces ꝛc. Die einzelnen Durtonarten erhalten demnach folgende chromatische Vorzeichnung:



Aufgaben.

35. Nach dem Muster der C-dur-Tonleiter sollen Tonleitern gebildet werden, denen die Töne g, d, a, e, h und fis zur Grundlage dienen! Die erforderlichen Kreuze sind den treffenden Noten unmittelbar vorzusetzen!

36. In gleicher Weise sind auch Tonleitern zu bilden, welche auf den Tönen f, b, es, as, des und ges beruhen!

37. Diese Tonleitern sollen nochmals unter Voranstellung der üblichen Vorzeichnung niedergeschrieben und unter Berücksichtigung eines richtigen Fingersatzes in auf- und absteigender Tonfolge auf dem Klavier eingeübt werden!

38. Auf den Tönen cis und gis sollen Tonleitern gegründet werden, welche dem Klange nach mit der Des- und As-dur-Leiter übereinstimmen!

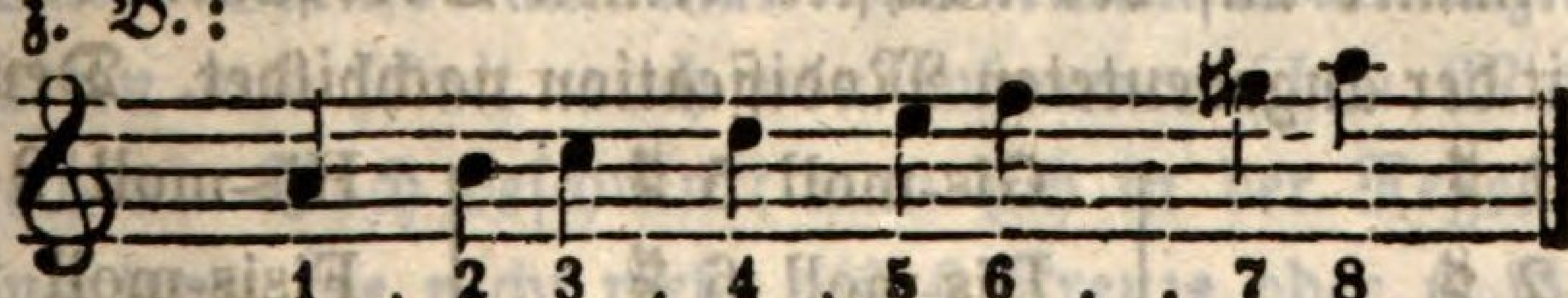
39. Warum heißt der 3. Ton in Cis-dur eis und nicht f?

40. Ueber den Tönen Ces und Fes sollen Tonleitern gebildet werden, welche dem Klange nach mit den Durleitern von H und E zusammen fallen!

41. Warum heißt der 4. Ton in Ces-dur fes und nicht e?

B. Die Molltonarten.

20. Das Mollgeschlecht, somit auch die Mollleiter, läßt sich am einfachsten auf dem Tone a darstellen, weil man sich hier fast durchgängig an die ursprünglichen Töne halten kann. Nur eine einzige Erhöhung ist nöthig, nämlich die des 7. Leitertones, z. B.:



21. Soll das Mollgeschlecht auf andern Tönen als dem Tone a dargestellt werden, so sind ebenfalls erhöhte oder ernie-

drigte Töne zuzuziehen. Die Aufstellung der verschiedenen Mollleitern geschieht nach dem Grundsatze, daß nach einem ganzen Ton ein halber, nach 2 ganzen Tönen wieder ein halber, endlich nach einem übermäßigen Sekundschritt abermals ein halber Ton zu folgen habe. Auch aus der gleichnamigen Durleiter läßt sich die Mollleiter ableiten, indem man die große Terz und Sexte der Durleiter durch Erniedrigung in kleine Intervalle verwandelt.

22. Wegen ihrer Einfachheit wird die A-moll-Tonart als Normaltonart und die A-moll-Leiter als Normalleiter angesehen. Alle übrigen Molltonarten sind nichts anderes, als Nachbildungen derselben und werden daher transponirte Molltonarten genannt.

23. Auch die Molltonarten werden nach der Zahl der zu ihrer Darstellung nöthigen Versetzungszeichen geordnet; man hat sich jedoch hiebei die A-moll-Leiter mit einer kleinen Septime zu denken. In der alten Musikschrift war es nämlich nicht gebräuchlich, die große Septime der Tonleiter besonders anzuzeigen. A-moll erschien daher in der Notation gewöhnlich ohne gis, obgleich Sänger und Spieler angewiesen waren, den Ton g am gehörigen Orte um einen halben Ton höher zu nehmen. Wird nun auch in unserer Zeit das Zeichen der Erhöhung an der treffenden Stelle immer eingesetzt, so ist doch der Gebrauch geblieben, am Anfang des Tonstücks A-moll ohne Vorzeichnung zu lassen, und somit erhalten auch die transponirten Moll-Tonarten nicht ganz die ihnen zukommende Vorzeichnung. Bei allen Molltonarten ist die Vorzeichnung von der Art, daß der 7. Leiterton als kleine Septime erscheint. Diesen Gebrauch beibehaltend, ergeben sich die Molltonarten mit Kreuzen dadurch, daß man von A ausgehend, immer auf der nächsten reinen Oberquinte die Normalleiter mit der angedeuteten Modification nachbildet. Demnach hat

E-moll 1 ♯	Gis-moll 5 ♯	His-moll 9 ♯
H-moll 2 ♯	Dis-moll 6 ♯	Fisis-moll 10 ♯
Fis-moll 3 ♯	Ais-moll 7 ♯	Cisis-moll 11 ♯
Cis-moll 4 ♯	Eis-moll 8 ♯	Gisis-moll 12 ♯

24. Diese allmähliche Zunahme der Kreuze erklärt sich ebenso wie bei den Durleitern. Kehrt man nämlich die A-moll-Leiter (mit g statt gis) so um, daß sie mit der Oberquinte beginnt, so erhält man eine E-Leiter mit kleiner Sekunde; E-moll entsteht erst dadurch, daß man f in fis verwandelt. Ebenso zeigt sich auch bei jeder folgenden Umkehrung eine kleine Sekunde, die einer Erhöhung bedarf, wenn eine Mollleiter daraus hervorgehen soll.

25. Zu den Molltonarten mit Been gelangt man dadurch, daß man von A ausgehend, immer auf der nächsten reinen Unterquinte die Normalleiter nachbildet. Auch hier kommt jeder folgenden Tonart ein b mehr zu, sofern statt der großen Septime überall die kleine genommen wird, und somit hat

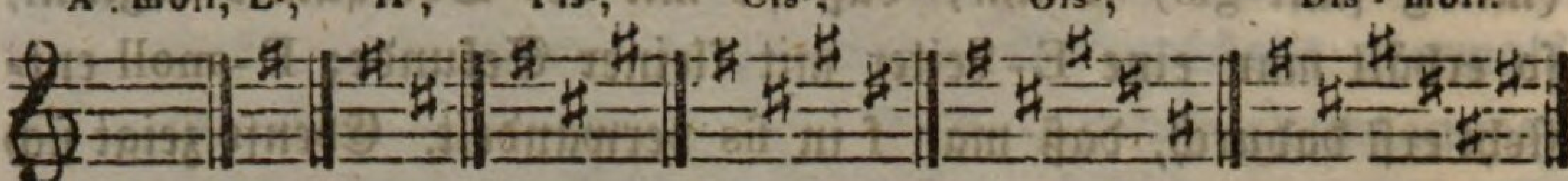
D-moll 1 b	B-moll 5 b	Ges-moll 9 b
G-moll 2 b	Es-moll 6 b	Ces-moll 10 b
C-moll 3 b	As-moll 7 b	Fes-moll 11 b
F-moll 4 b	Des-moll 8 b	Bb-moll 12 b

26. Um sich die allmähliche Zunahme der Been zu erklären, kehre man die A-moll-Leiter so um, daß sie mit ihrer Unterquinte beginnt. Man erhält auf diese Weise eine D-Leiter mit großer Sexte. Damit D-moll daraus entstehe, ist h in b zu verwandeln, also 1 b nöthig. Setzt man dieses Verfahren fort, so wird man bei jeder folgenden Unterquinte eine große Sexte in eine kleine zu verwandeln haben, und dadurch die Zahl der Been stets um eines vermehren müssen.

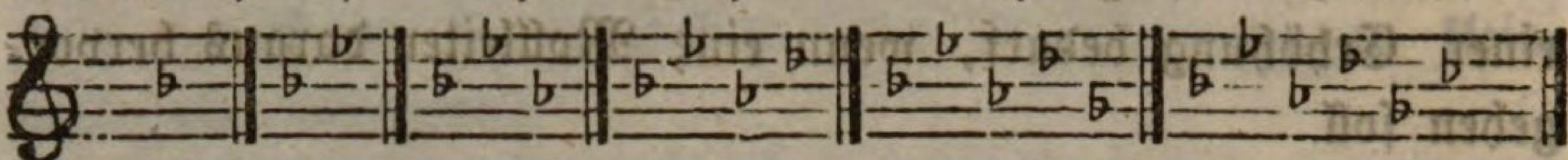
27. Die Moll-Tonarten erhalten demnach eine Vorzeichnung, die mit jener der Dur-Tonarten völlig übereinstimmt. Auch hier gibt es Kreuz- und B-Tonarten, und die Ordnung, in welcher die Kreuze und Been auf einander folgen, ist dieselbe, wie in Dur. Ebenso kann man von einem Quintenzirkel der Molltonarten und somit auch von enharmonischen Moll-Tonarten sprechen. Doch beschränkt man sich in der Regel nur auf jene Tonarten, die nicht mehr als 6 Kreuze oder 6 Been vorgezeichnet haben.

28. Die Vorzeichnung für die gebräuchlichen Moll-Tonarten ist folgende:

A. moll, E-, H, Fis-, Cis-, Gis-, Dis-moll.



D-moll, G-, C-, F-, B-, Es moll.



29. Freilich ist hierdurch den Molltonarten keine ihrem Wesen entsprechende Vorzeichnung zu Theil geworden. Während bei A-moll gis, bei D-moll b und cis vorgezeichnet sein sollte, entbehrt A-moll aller Vorzeichnung und D-moll erhält nur ein b; während ferner C-moll es und as vorgezeichnet haben sollte, verwandelt man bei dieser Tonart zum Ueberflusse noch h in b. Indeß ist dieser Gebrauch schon so alt und man hat sich an das Hergebrachte bereits so sehr gewöhnt, daß es wohl Niemand ernstlich in den Sinn kommen wird, auf eine Abänderung zu dringen. Die den Molltonarten eigenthümliche große Septime, auf welche in der Vorzeichnung keine Rücksicht genommen ist, wird eben vorkommenden Falles im Laufe des Tonstückes unmittelbar vor der treffenden Note angezeigt, wobei je nach Umständen bald ein Kreuz, bald ein Auflösezeichen zur Anwendung kommt.

Aufgaben.

42. Nach dem Muster der A moll-Tonleiter sollen Tonreihen gebildet werden, denen die Töne e, h, fis, cis, gis und dis zu Grunde liegen! (Die erforderlichen Kreuze sind den treffenden Noten unmittelbar vorzusetzen!)

43. In gleicher Weise sind auf den Tönen d, g, c, f, b und es Tonleitern zu erbauen!

44. Man schreibe diese Molltonarten nochmals unter Veranstellung der gebräuchlichen Vorzeichnung nieder und deute die Erhöhung des 7. Leitertones unmittelbar vor der Note an!

45. Auf den Tönen ais und eis sollen Tonreihen gegründet werden, die dem Klange nach mit den Mollleitern über b und f zusammenfallen!

46. Ebenso sind auf den Tönen as und des Tonreihen zu gründen, die im Gleichklange mit der Gis- und Cis-Mollleiter stehen!

47. Die Moll-Tonleitern von a, e und d sind mit der üblichen Vor-

zeichnung so niederzuschreiben, daß der 6. und 7. Leiterton aufwärts erhöht, abwärts erniedrigt erscheinen! Auf dem Klavier sind sämmtliche Mollleitern in dieser Weise einzuspielen!

30. Da die Vorzeichnung bei den Molltonarten von der Art ist, daß der 7. Leiterton überall als eine kleine Septime erscheint, so trifft es sich, daß jede Molltonart dieselbe Vorzeichnung hat, wie die um eine kleine Terz höhere Durtonart. Ein Kreuz haben in der Vorzeichnung G-dur und E-moll, ein B F-dur und D-moll. Tonarten, welche gleiche Vorzeichnung haben, werden Parallel-Tonarten genannt. Demnach sind C-dur und A-moll Paralleltonarten, ebenso G-dur und E-moll ꝛc. Die Durtonarten haben ihre Parallel-Tonarten um eine kleine Terz tiefer, die Molltonarten um eine kleine Terz höher.

31. Jedem Tonstücke liegt eine bestimmte Tonart zu Grunde, und es ist von Wichtigkeit, sich dieser Tonart bewußt zu werden. Als Kennzeichen dient im Allgemeinen die chromatische Vorzeichnung, indem schon aus der Zahl der Versetzungszeichen sich mit ziemlicher Sicherheit auf die Tonart schließen läßt. Da aber je 2 Tonarten eine gleiche Vorzeichnung haben, so bedarf man noch eines besondern Kennzeichens, um zur Gewißheit zu gelangen. Solche Kennzeichen sind der Hauptton in Verbindung mit dem charakteristischen Ton. Der Hauptton kündigt sich gewöhnlich an mehr als einer Stelle als der wichtigste Ton des Tonstückes an; ganz bestimmt tritt er aber in der Regel am Schlusse des Tonstückes auf. Daher hat man bei Bestimmung der Tonart auf den letzten Ton des Stückes zu achten. Der charakteristische Ton ist derjenige, durch den sich eine Tonart wesentlich von einer andern unterscheidet. So ist für A-moll im Verhältniß zu C-dur gis charakteristisch, während für C-dur im Verhältniß zu A-moll g als charakteristischer Ton erscheint. Die Beachtung dieser Umstände dürfte vorläufig genügen, um bei Beurtheilung der Tonarten keine Mißgriffe zu machen.

32. Unter den Tönen einer Tonart sind einige von solcher Wichtigkeit, daß man sich veranlaßt gesehen hat, sie durch be-

sondere Namen auszuzeichnen. Der wichtigste Ton der Tonart ist offenbar der erste Leiterton. Er führt den Namen Tonica oder Hauptton, als derjenige Ton, auf den die Tonart gegründet ist und von dem sie ihren Namen hat. Nächst diesem sind der 5. Leiterton, als die Oberquinte, und der 4. Leiterton, als die Unterquinte von besonderer Wichtigkeit. Beide Töne stehen in nächster Beziehung zur Tonica und werden Dominanten, d. i. herrschende Töne genannt. Um sie von einander zu unterscheiden, nennt man den 5. Leiterton Oberdominante, den 4. Leiterton Unterdominante. Auch dem 7. Leiterton wird eine gewisse Wichtigkeit zugestanden. Er ist derjenige Ton, welcher der Tonica am nächsten steht und auf sie hinleitet. Darum wird er Leitton, auch Semitonium modi, (Subsemitonium) genannt. Die Franzosen nennen ihn ton sensible.

Aufgaben.

48. Von jeder Durtonart ist die Parallel-Molltonart anzugeben!

49. Durch welchen Ton unterscheidet sich F-dur von D-moll, H-dur von Gis-moll, Cis-moll von E-dur, F-moll von As-dur?

50. Welcher Ton bildet die Ober-Dominante von A-dur, Es-dur, H-moll, G-moll?

51. Wie heißt die Unter-Dominante in As-dur, E-dur, Gis-moll, B-moll?

52. Welcher Ton ist Leitton in Des-dur, H-dur, G-moll, Cis-moll?

---

§. 5.

Verwandtschaft der Tonarten.

1. Töne, welche einer Tonart eigenthümlich sind, mithin der Leiter einer Tonart angehören, werden leitereigene Töne genannt; alle übrigen nicht zu dieser Tonart gehörigen Töne heißen leiterfremde Töne. So sind in C-dur die Töne c, d, e, f, g, h leitereigen, dagegen cis, dis, fis, gis und ais, oder des, es, ges, as und b leiterfremd.

2. Es ist bekannt, daß ein Ton nicht ausschließlich einer Tonart angehört, sondern daß ein und derselbe Ton in verschiedenen Tonarten vorkommen kann. Vergleichen wir daher mehrere Tonarten bezüglich der ihnen angehörigen Töne, so zeigt sich, daß diese Tonarten mehr oder weniger Töne mit

einander gemein haben. C-dur und G-dur haben fast alle Töne mit einander gemein; weniger gemeinschaftliche Töne finden sich bei C-dur und H-dur.

3. Tonarten, die mehrere Töne mit einander gemein haben, nennt man verwandte Tonarten. Diese Verwandtschaft erstreckt sich sowohl über die Tonarten gleichen, als ungleichen Geschlechtes. Es können demnach mit einander verwandt sein

a. Durtonarten mit Dur- und Molltonarten,

b. Molltonarten mit Moll- und Durtonarten.

4. Die Verwandtschaft zweier Tonarten ist um so näher, je größer die Zahl der Töne ist, die sie mit einander gemein haben, und um so entfernter, in je weniger Tönen sie unter sich zusammen treffen. Es gibt demnach verschiedene Verwandtschaftsgrade unter den Tonarten. Gewöhnlich unterscheidet man 4 solcher Grade, unter denen der erste solche Tonarten umfaßt, welche möglichst viele gemeinschaftliche Töne mit der angenommenen Haupttonart enthalten.

5. Als Verwandte ersten Grades werden für jede Dur- und Molltonart 4 Tonarten angenommen.

Mit jeder Durtonart sind nächst verwandt:

a) die Durtonart ihrer Ober-Dominante,

b) die Durtonart ihrer Unter-Dominante,

c) ihre Parallel-Molltonart und

d) diejenige Molltonart, welche gleichen Hauptton mit ihr hat.

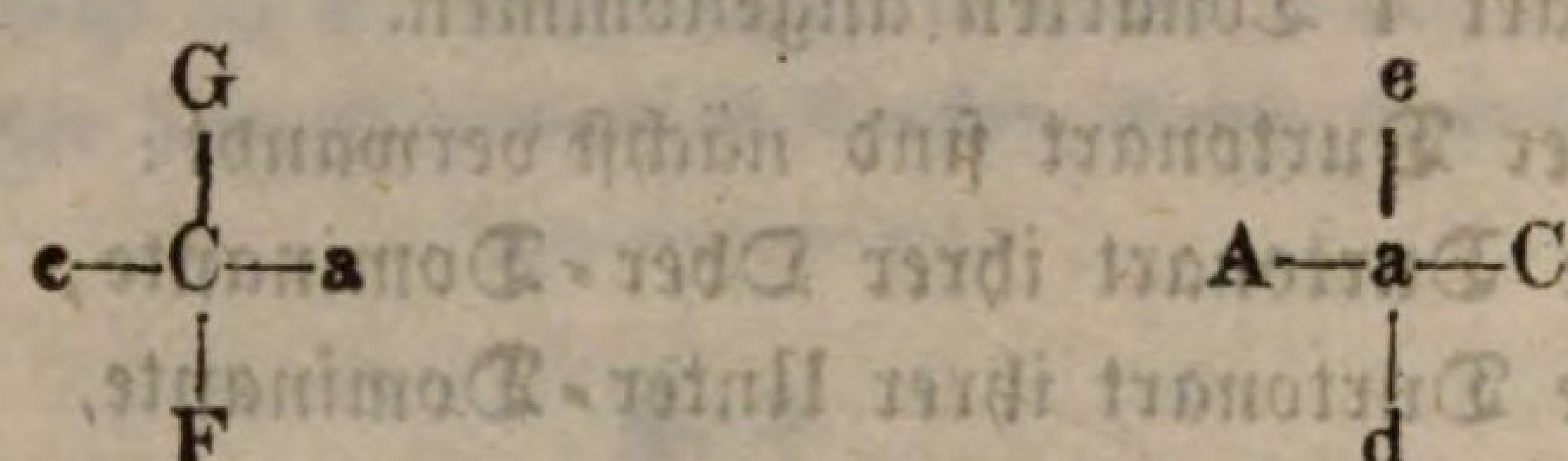
Demnach ist mit C-dur im ersten Grade G-dur, F-dur, A-moll und C-moll verwandt. Die ersten 3 Tonarten unterscheiden sich von C-dur nur durch einen einzigen Ton, die letzte durch 2 Töne (G-dur durch fis, F-dur durch b, A-moll durch gis und C-moll durch es und as). Die nahe Verwandtschaft der letztern Tonart beruht hauptsächlich auf dem Umstande, daß sie mit ihrer gleichnamigen Durtonart in den wichtigsten Tönen zusammenfällt, indem beide Tonarten Tonica, Dominanten und Leitton gemeinsam haben.

Mit jeder Molltonart sind im ersten Grade verwandt:

a) die Molltonart ihrer Ober-Dominante,
b) die Molltonart ihrer Unter-Dominante,
c) ihre Parallel-Durtonart und
d) die Durtonart, welche auf gleichem Haupttone mit ihr ruht.

Hiernach sind von A-moll die nächsten Verwandten E-moll, D-moll, C-dur und A-dur. Die Verwandtschaft der Molltonarten untereinander ist jedoch bei Weitem lockerer, als jene der Durtonarten. Während sich bei den Durtonarten des ersten Verwandtschaftsgrades nur ein Unterschied in einem Tone zeigt, weisen die Molltonarten einen Unterschied in 3 Tönen nach. So unterscheidet sich E-moll von A-moll durch fis, g und dis, D-moll von A-moll durch g, b und cis. Dessen ungeachtet müssen diese Tonarten als nächste Verwandte von A-moll angesehen werden, weil sie auf den nächst verwandten Tönen dieser Tonart, auf deren Ober- und Unterquinte erbaut sind.

6. Will man C-dur und A-moll mit ihren nächstverwandten Tonarten in einem Bilde darstellen, so kann dieß in folgender Weise geschehen:



Jede Tonart bildet mit ihren nächstverwandten Tonarten gleichsam eine Familie, in welcher sich die verwandten Tonarten zur Haupttonart fast ebenso verhalten, wie die Familienglieder zum Haupt der Familie.

7. In ähnlicher Weise, wie Familienglieder wieder neue Familien gründen können, in welchen sie als das Haupt erscheinen, so können auch die Verwandten einer Tonart als Mittelpunkte neuer Verwandtschaften angesehen werden, woraus sich dann für die ursprüngliche Tonart die Verwandten zweiten Grades ergeben. Um diese zu finden, hat man also von den nächsten Verwandten einer Tonart wieder die nächsten Verwandten zu

suchen. Sind G-dur, F-dur, A-moll und C-moll die Verwandten ersten Grades von C-dur, so werden die nächsten Verwandten jener 4 Tonarten, in so weit sie nicht auf die Stammtonart selbst zurückführen, als Verwandte zweiten Grades von C-dur zu betrachten sein. Welches sind nun diese Verwandten?

```
Von G-dur:     Von F-dur:     Von A-moll:     Von C-moll:
    D              C              e               g
    |              |              |               |
  g—G—e          f—F—d          A—a—C           C—c—Es
    |              |              |               |
    C              B              d               f
```

Unter den 16 Tonarten, die sich hierdurch gefunden haben, befindet sich C-dur selbst 4 mal, 4 andere Tonarten stehen doppelt; es verbleiben also 8 Tonarten, welche mit C-dur im 2. Grade verwandt sind, nämlich D-dur, Es-dur, B-dur, A-dur, G-moll, F-moll, D-moll und E-moll.

8. Die Verwandten ersten und zweiten Grades lassen sich durch Vereinigung obiger Bilder auch in einem gemeinsamen Bilde darstellen, z. B.:

```
              D
              :
          g...G...e
          :   |   :
     Es..c — C — a..A
          :   |   :
          f...F...d
              :
              B
```

In ähnlicher Weise können auch die Verwandten zweiten Grades von A-moll und jeder andern Dur- oder Moll-Tonart aufgefunden werden.

9. Zwischen 2 Tonarten, welche im zweiten Grade mit einander verwandt sind, findet sich immer eine andere, welche beiden zur Vermittlung dient. Diese vermittelnde Tonart ist gleichsam die Brücke, über welche der Weg von der einen Tonart zur entfernteren führt. Zwischen C-dur und D-dur findet sich G-dur, zwischen C-dur und A-dur A-moll &c. Bei manchen

Verwandtschaften zweiten Grades können sogar verschiedene Tonarten vermittelnd auftreten. So steht z. B. C-dur mit E-moll nicht bloß durch G-dur, sondern auch durch A-moll im Zusammenhang ꝛc.

10. Sollen von einer gegebenen Tonart die Verwandten dritten Grades aufgefunden werden, so hat man sich vor Allem nach den Verwandten zweiten Grades umzusehen und von diesen die nächsten Verwandten aufzusuchen. Man gelangt auf diesem Wege zu 32 Tonarten, von denen jedoch nur 6 als Verwandte dritten Grades zu betrachten sind, da alle übrigen auf die gegebene Tonart zurückführen, also in näherem verwandtschaftlichen Verhältniß stehen. Als Verwandte dritten Grades von C-dur findet man E-dur, As-dur, H-moll, Fis-moll, B-moll und Es-moll.

11. Zwischen Tonarten, welche im 3. Grade mit einander verwandt sind, treten immer 2 Tonarten vermittelnd auf. So werden z. B. C-dur und As-dur vermittelt durch C-moll und Es-dur ꝛc. Sogar verschiedene Tonartenpaare können zuweilen vermittelnd zwischen 2 Tonarten treten. Zwischen C-dur und E-dur bilden sowohl A-moll und A-dur, als auch G-dur und E-moll die Vermittlung.

12. Die Verwandten vierten Grades findet man, wenn man von den Verwandten dritten Grades die nächstverwandten Tonarten aufsucht und aus letztern alle diejenigen ausscheidet, bei denen ein näheres verwandtschaftliches Verhältniß zur gegebenen Tonart stattfindet. Es verbleiben dann noch 5 Tonarten als Verwandte vierten Grades. Mit C-dur im 4. Grade verwandt erscheinen H-dur, Fis- oder Ges-dur, Des-dur, Cis-moll und Gis- oder As-moll.

13. Bei Verwandtschaften 4. Grades haben 3 Tonarten die Vermittlung zu übernehmen, und auch hier kann diese Vermittlung oft verschiedenartig sein. So werden z. B. C-dur und H-dur vermittelt

durch G-dur, D-dur und H-moll, oder
durch A-moll, A-dur und E-dur, oder
durch A-moll, E-moll und E-dur.

14. Aus dem bisher Gesagten ergibt sich, daß mit jeder gegebenen Tonart

4 Tonarten im 1. Grade,
8 „ „ „ 2. „
6 „ „ „ 3. „
5 „ „ „ 4. Grade,

in Summa 23 Tonarten, verwandt sind. Da wir nicht mehr als 24 Tonarten haben, so folgt daraus, daß sämmtliche Tonarten in verwandtschaftlicher Beziehung zu einander stehen.

15. Bei manchen Tonarten scheint die Verwandtschaft eine sehr entfernte zu sein, ist aber in der Wirklichkeit oft eine ziemlich nahe, wenn man nämlich einen enharmonischen Wechsel mit einer der Tonarten vornimmt. So ist z. B. Des-dur mit E-dur im 2. Grade verwandt, obgleich erstere Tonart 5 Been, letztere 4 Kreuze vorgezeichnet hat. Zwischen beiden Tonarten liegt nämlich bloß die vermittelnde Tonart Des-moll, welche identisch ist mit Cis-moll.

16. Die Verwandtschaftsgrade der Tonarten lassen sich auch noch anders bestimmen, sofern man nämlich die Tongeschlechter getrennt hält, und bloß Durtonarten mit Durtonarten oder Molltonarten mit Molltonarten in Verbindung bringt. Hier zeigt uns am besten der Quintenzirkel die Verwandtschaft mit ihren Graden an, z. B.

Durtonarten.

Ges	- Des	- As	- Es	- B	- F	- C	- G	- D	- A	- E	- H	- Fis.
6	5	4	3	2	1		1	2	3	4	5	6

Molltonarten.

Es	- B	- F	- C	- G	- D	- A	- E	- H	- Fis	- Cis	- Gis	- Dis.
6	5	4	3	2	1		1	2	3	4	5	6

Die beiden Nachbarn zur Rechten und Linken einer Tonart bilden immer die Verwandten ersten Grades. Als Verwandte zweiten Grades sind die um einen Schritt weiter gelegenen Tonarten zu betrachten, und in dieser Weise fortfahrend, können wir 6 Verwandtschaftsgrade unterscheiden. Es ist jedoch gewöhnlicher, bei Bestimmung der Verwandtschaftsgrade die Tonarten der beiden Tongeschlechter zu berücksichtigen.

Aufgaben.

53. Welche Töne sind für E dur leitereigen, welche leiterfremd?

54. Für welche Dur- und Molltonarten ist der Ton g ein gemeinsamer Ton?

55. Welche Tonarten sind im Allgemeinen mit einer Durtonart im ersten Grade verwandt?

56. Welches sind die Verwandten ersten Grades von A-dur, von Es-dur, von H-dur, von Des-dur? Sie sollen in Bildern dargestellt werden, wobei für die Durtonarten große, für die Molltonarten kleine Buchstaben zu gebrauchen sind!

57. Welche Töne hat A-dur mit jeder einzelnen ihrer nächstverwandten Tonarten gemein; in welchen Tönen unterscheidet sie sich von ihnen?

58. Welche Tonarten sind im Allgemeinen mit einer Molltonart im ersten Grade verwandt?

59. Welches sind die nächsten Verwandten von H-moll, von G-moll, von Cis-moll, von F moll? Man stelle sie in Bildern dar!

60. Welche Töne hat H-moll mit ihren nächstverwandten Tonarten gemein? in welchen unterscheidet sie sich von ihnen?

61. Welches Verfahren ist einzuschlagen, wenn von einer gegebenen Tonart die Verwandten zweiten Grades aufzusuchen sind?

62. Von A-moll sind die Verwandten zweiten Grades aufzusuchen, und dann mit den Verwandten ersten Grades in einem gemeinsamen Bilde darzustellen!

63. Welches sind die vermittelnden Tonarten, durch welche die A-moll-Tonart mit ihren Verwandten zweiten Grades in Verbindung tritt?

64. Welche Tonart steht vermittelnd zwischen E dur und G dur, D moll und H-moll, F-moll und Es-dur, As-dur und H-dur? In welchem Grade sind diese Tonarten mit einander verwandt?

65. Wie ist zu verfahren, wenn von einer gegebenen Tonart die Verwandten dritten Grades zu bestimmen sind?

66. Von A-moll sollen die Verwandten dritten Grades gesucht werden!

67. Es sind die vermittelnden Tonarten anzugeben, durch welche die A moll-Tonart mit ihren Verwandten dritten Grades in Verbindung tritt!

68. Welche Tonarten stehen vermittelnd zwischen A-dur und G-moll, Es-dur und D-moll, Fis moll und B-moll? In welchem Verwandtschaftsgrade stehen diese Tonarten?

§. 6.

Die chromatische und enharmonische Tonleiter.

1. Außer der diatonischen Tonleiter, die wir bereits kennen gelernt haben, gibt es auch noch eine chromatische und eine enharmonische.

2. Die diatonische Tonleiter entsteht bekanntlich dadurch, daß die einer Tonart wesentlich zugehörigen Töne in eine Reihenfolge aufgestellt werden. Diesen wesentlichen Tönen kann man aber auch noch die bekannten 5 Zwischentöne als zufällige Erhöhungen oder Erniedrigungen einschalten. Dadurch erhalten wir eine Tonleiter, in kleinen Tonstufen fortschreitend und aus 12 verschiedenen Tönen bestehend. Man nennt sie chromatische Tonleiter.
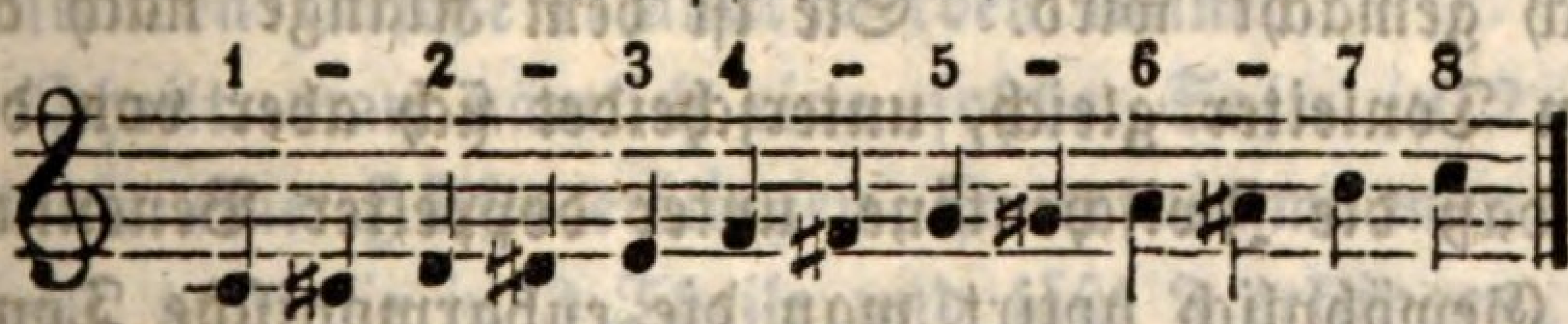
3. Die chromatische Tonleiter kann auf zweifache Weise dargestellt werden,

a) mit Hilfe von Erhöhungszeichen,

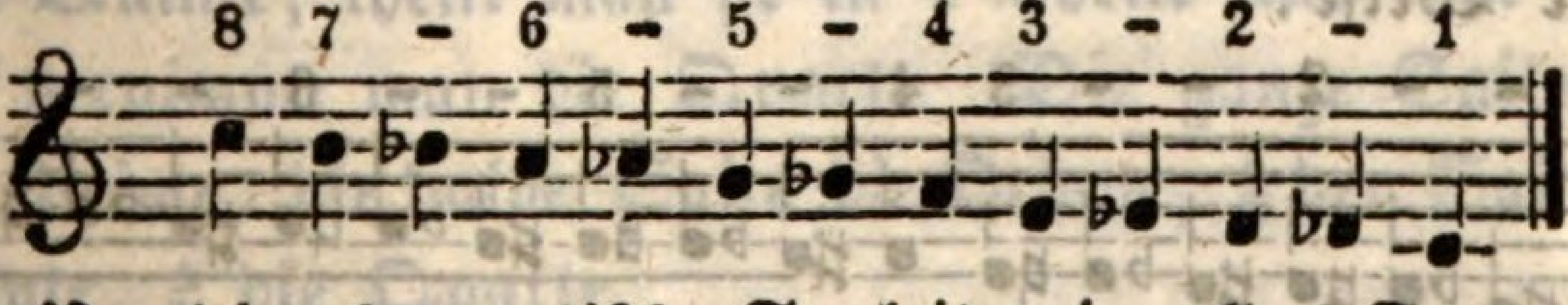
b) mit Hilfe von Erniedrigungszeichen.

Der Erhöhungszeichen bedient man sich in der Regel bei aufsteigender, der Erniedrigungszeichen bei fallender Tonleiter, z. B.

Aufwärts:



Abwärts:



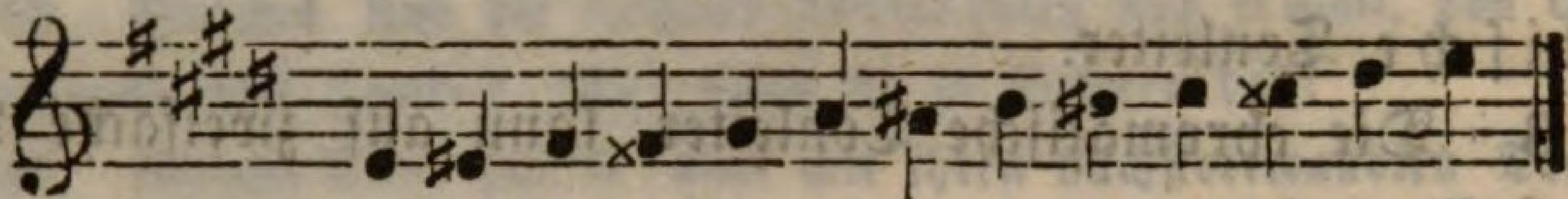
4. Um die chromatische Tonleiter in allen Tonarten richtig zu schreiben, nehmen wir die hier aufgestellte chromatische Leiter von C in ihrer doppelten Schreibung zum Muster. Bei näherer Betrachtung derselben bemerken wir, daß die ursprünglichen kleinen Tonstufen, die sich schon in der diatonischen Leiter vorfanden, beibehalten worden sind. Man schreibt nämlich

aufwärts e—f, h—c, nicht e—eis, h—his; abwärts c—h, f—e, nicht c—ces, f—fes. Ferner bemerken wir, daß in aufsteigender Richtung der 1., 2., 4., 5. und 6. Ton erhöht, in absteigender Richtung der 7., 6., 5., 3. und 2. Ton erniedrigt worden sind.

5. Aus diesen beiden Wahrnehmungen läßt sich leicht die Regel ableiten, nach der bei schriftlicher Darstellung irgend einer chromatischen Tonleiter zu verfahren ist. Es sind nämlich die 8 diatonischen Töne unverändert beizubehalten, und nur da, wo große Stufen stattfinden, in aufsteigender Richtung erhöhte, in absteigender Richtung erniedrigte Töne einzuschalten. Hiernach würde sich die chromatische E-Leiter folgendermaßen darstellen:

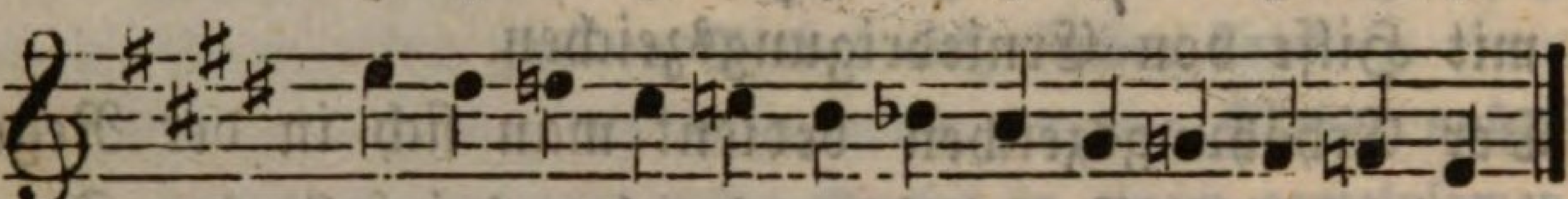
Aufwärts:

1 - 2 - 3 4 - 5 - 6 - 7 8



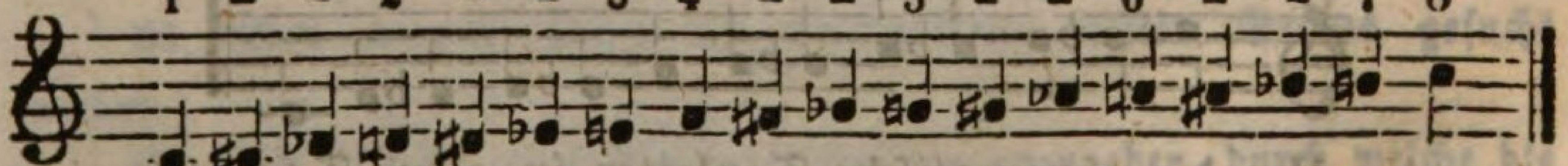
Abwärts:

8 7 - 6 - 5 - 4 3 - 2 - 1



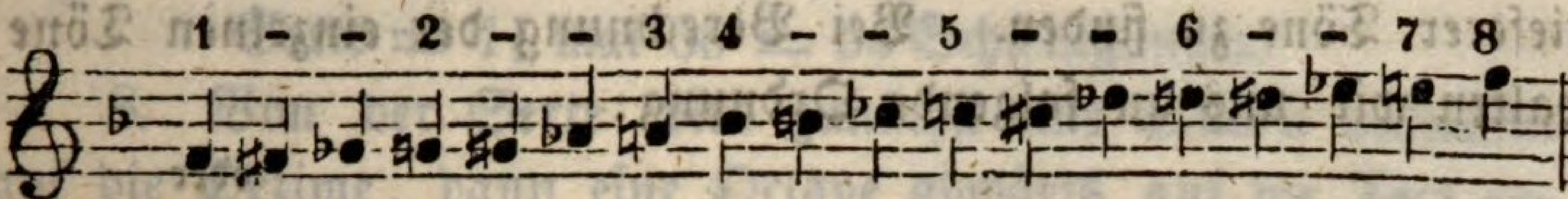
6. Auch von einer enharmonischen Tonleiter ist öfters die Rede, obgleich von ihr in ihrem vollen Umfange niemals Gebrauch gemacht wird. Sie ist dem Klange nach der chromatischen Tonleiter gleich, unterscheidet sich aber von dieser dadurch, daß die Zwischentöne unter doppelter Benennung auftreten. Gewöhnlich notirt man die enharmonische Tonleiter in folgender Weise:

1 - - 2 - - 3 4 - - 5 - - 6 - - 7 8



7. Will man die enharmonische Tonleiter auf andern Tönen, als dem Tone C darstellen, so hat man zunächst die 8 diatonischen Töne der Tonart festzustellen, die ursprünglichen kleinen Stufen unverrückt beizubehalten, zwischen den großen Stufen aber die chromatischen Töne in doppelter Schreibung,

und zwar in der Art einzufügen, daß dem erhöhten Tone immer der erniedrigte folgt. Die enharmonische Tonleiter von F würde demnach folgende Ansicht gewähren:



Aufgaben.

69. Die chromatische Tonleiter von A und Es soll in auf- und absteigender Ordnung niedergeschrieben werden!

70. Ueber dem Tone D ist eine enharmonische Tonleiter aufzustellen!

---

§. 7.

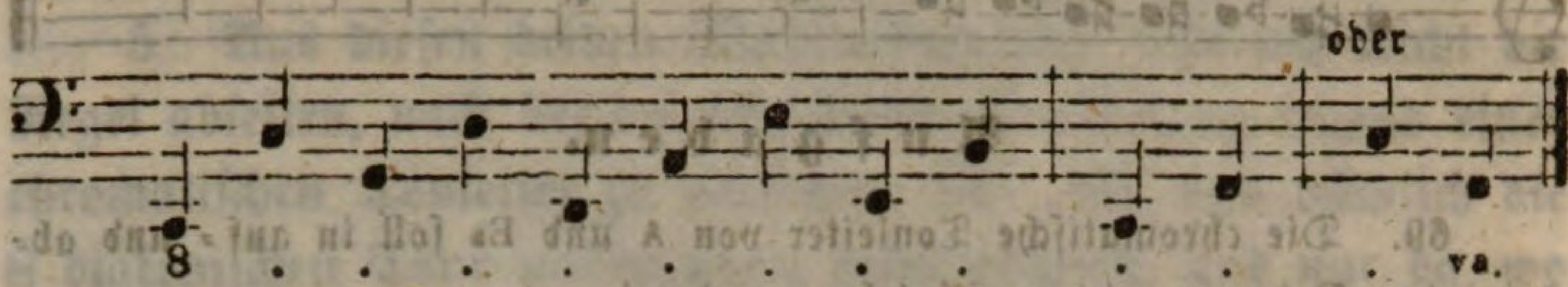
Akustische Begründung unseres Tonsystems.

1. Eine klare und gründliche Einsicht in die Tonlehre kann nur mit Hilfe der Akustik gewonnen werden. Wir können daher diesen Gegenstand nicht verlassen, ohne zuvor noch den Versuch gemacht zu haben, unser Tonsystem auch akustisch zu begründen. Als physikalisches Instrument leistet hier das Monochord vortreffliche Dienste; doch lassen sich auch schon an einer Violinsaite Versuche anstellen, aus welchen mit ziemlicher Sicherheit die obwaltenden Gesetze erkannt werden können.

2. Theilt man nämlich eine solche Saite in 2 Hälften, und läßt die eine Hälfte erklingen, so vernimmt man die Octave; theilt man sie in 3 Theile und läßt 2 erklingen, so hört man die Quinte; theilt man sie in 4 Theile und läßt 3 erklingen, so vernimmt man die Quarte. Die ganze Saite erzeugt also die Prime, die halbe Saite die Octave, $\frac{2}{3}$ der Saite liefern die Quinte, $\frac{3}{4}$ die Quarte.

3. Diese wenigen Erfahrungssätze machen es uns möglich, die Schwingungszahlen aller Töne zu berechnen, indem wir von einem bekannten Tone ausgehen, und octaven-, quinten- oder quartenweise auf die Schwingungszahlen aller übrigen Töne schließen. Wir werden uns vorzugsweise an die Töne

der Contraoctave, und zwar zunächst an die ursprünglichen Töne derselben halten, und höhere Töne nur insofern berechnen, als sie ein Mittel abgeben, durch sie die Schwingungszahlen tieferer Töne zu finden. Bei Berechnung der einzelnen Töne halten wir uns an folgende Ordnung:



4. Daß das Contra-C durch 32 Doppel-Schwingungen in einer Sekunde erzeugt wird, ist bereits bekannt. Von diesem Tone ausgehend, berechnen wir zunächst die Octave. Nach obigen Erfahrungssätzen erhält man die Octave, wenn die Hälfte einer Saite erklingt. Bei Berechnung der Octave hat man daher von 1 auf ½ zu schließen, unter Beachtung des Umstandes, daß die Zahl der Schwingungen in umgekehrtem Verhältnisse zu der Länge des tongebenden Körpers steht.

Macht die ganze Saite 32 Schwingungen, so wird die halbe 2 mal 32 = 64 Schwingungen machen.

5. Bei Berechnung der Quinte schließt man im Hinblick auf die Saitenlänge von 1 auf ⅔.

Macht die ganze Saite 32 Schwingungen, so wird ⅓ derselben 3 mal 32 = 96 Schwingungen und ⅔ derselben ½ mal 96 = 48 Schwingungen machen.

Das Contra-C macht 32, das Contra-G 48 Schwingungen. In welchem Verhältniß stehen diese Zahlen zu einander? 32 liegt in 48 1½ mal. Die Quinte macht also 1½ mal so viel Schwingungen, als die Prime.

6. Von dieser Quinte ausgehend, berechnet man die nächst höhere Quinte, das große D, und schließt dann zurück auf die tiefere Octave, auf das Contra-D:

Wird die Quinte, die wir als Prime betrachten, durch 48 Schwingungen erzeugt, so erfordert die um eine Quinte höhere None 1½ mal 48 = 72, und die um eine Octave tiefere Sekunde ½ mal 72 = 36 Schwingungen.

7. Von der Sekunde schließt man eine Quinte aufwärts auf die Sexte, z. B.

Sekunde = 36 Schwingungen.

Sexte = $1\frac{1}{2}$ mal 36 = 54 Schwingungen.

8. Von der Sexte wird zunächst eine Quinte aufwärts auf die Dezime, dann eine Octave abwärts auf die Terz geschlossen, z. B.

Sexte = 54 Schwingungen,

Dezime = $1\frac{1}{2}$ mal 54 = 81 Schwingungen,

Terz = $\frac{1}{2}$ mal 81 = $40\frac{1}{2}$ " " .

9. Von der Terz schließt man eine Quinte aufwärts auf die Septime, z. B.

Terz = $40\frac{1}{2}$ Schwingungen,

Septime = $1\frac{1}{2}$ mal $40\frac{1}{2}$ = $60\frac{3}{4}$ Schwingungen.

10. Die Schwingungszahl der Quarte wird gefunden, indem man von der ganzen Saite auf $\frac{3}{4}$ derselben schließt.

Macht die ganze Saite 32 Schwingungen, so wird $\frac{1}{4}$ derselben 4 mal 32 = 128, $\frac{3}{4}$ aber nur den 3. Theil aus 128 = $42\frac{2}{3}$ Schwingungen machen.

In welchem Verhältniß stehen die Zahlen 32 und $42\frac{2}{3}$ zu einander? 32 liegt in $42\frac{2}{3}$ $1\frac{1}{3}$mal. Die Quarte macht mithin $1\frac{1}{3}$ mal so viel Schwingungen, als die Prime.

11. Auch dadurch kann man die Schwingungszahl der Quarte finden, daß man von der Octave auf die Unterquinte schließt. Findet man die Oberquinte im Hinblicke auf die Saitenlänge durch den Schluß von 1 auf $\frac{2}{3}$, so wird man umgekehrt die Unterquinte finden durch den Schluß von $\frac{2}{3}$ auf 1, z. B.

Octave $\frac{2}{3}$ = 64 Schwingungen,

$\frac{1}{3}$ = 128 " " "

Quarte 1 = $42\frac{2}{3}$ " " ".

Wie verhält sich nun 64 zu $42\frac{2}{3}$? Wie 1 zu $\frac{2}{3}$. **Die Unterquinte macht also nur $\frac{2}{3}$ mal so viel Schwingungen, als ihre Oberprime.**

12. Für die Töne der Contra-Octave haben wir bisher folgende Schwingungszahlen gefunden:

Prime,	Sekunde,	Terz,	Quarte,	Quinte,	Sexte,	Septime,	Octave.
32	36	$40\frac{1}{2}$	$42\frac{2}{3}$	48	54	$60\frac{3}{4}$	64

13. Fragt man, wie sich die Prime zu den übrigen 7 Tönen der Tonordnung verhalte, so ergeben sich aus obiger Berechnung folgende Sätze:

Die Prime verhält sich

zur Sekunde, wie 32 zu 36 oder wie 1 zu $1\frac{1}{8}$,
zur Terz, wie 32 zu $40\frac{1}{2}$ oder wie 1 zu $1\frac{17}{64}$,
zur Quarte, wie 32 zu $42\frac{2}{3}$ oder wie 1 zu $1\frac{1}{3}$,
zur Quinte, wie 32 zu 48 oder wie 1 zu $1\frac{1}{2}$,
zur Sexte, wie 32 zu 54 oder wie 1 zu $1\frac{11}{16}$,
zur Septime, wie 32 zu $60\frac{3}{4}$ oder wie 1 zu $1\frac{115}{128}$,
zur Octave, wie 32 zu 64 oder wie 1 zu 2.

14. Legt man sich die Frage vor, in welchem Verhältniß jeder Ton zu seinem Nachbarton stehe, so ergibt sich als Resultat Folgendes:

Die Prime verhält sich zur Sekunde, wie 32 zu 36 oder wie 1 zu $1\frac{1}{8}$.

Die Sekunde verhält sich zur Terz, wie 36 zu $40\frac{1}{2}$ oder wie 1 zu $1\frac{1}{8}$.

Die Terz verhält sich zur Quarte, wie $40\frac{1}{2}$ zu $42\frac{2}{3}$ oder wie 1 zu $1\frac{13}{243}$.

Die Quarte verhält sich zur Quinte, wie $42\frac{2}{3}$ zu 48 oder wie 1 zu $1\frac{1}{8}$.

Die Quinte verhält sich zur Sexte, wie 48 zu 54 oder wie 1 zu $1\frac{1}{8}$.

Die Sexte verhält sich zur Septime, wie 54 zu $60\frac{3}{4}$ oder wie 1 zu $1\frac{1}{8}$.

Die Septime verhält sich zur Oktave, wie $60\frac{3}{4}$ zu 64 oder wie 1 zu $1\frac{13}{243}$.

15. Aus dieser Berechnung ist zu ersehen, daß man große und kleine Tonstufen zu unterscheiden hat. Töne, welche eine große Tonstufe bilden, verhalten sich zu einander, wie 1 zu $1\frac{1}{8}$, Töne, die eine kleine Tonstufe bilden, wie 1 zu $1\frac{13}{243}$. Gewöhnlich werden die großen Tonstufen g a n z e Töne und die kleinen Tonstufen h a l b e Töne genannt. Es dürfte nicht über-
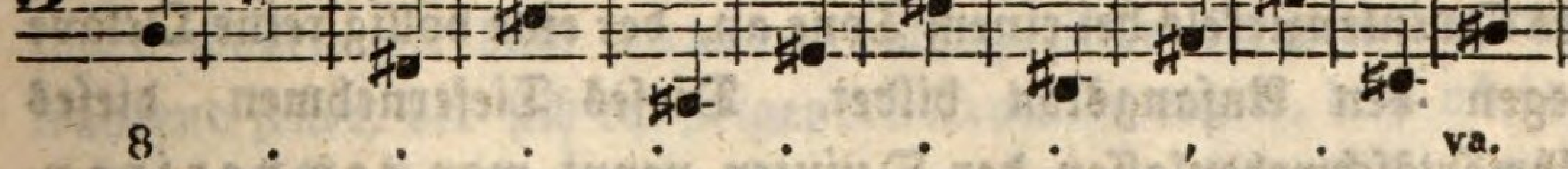
flüssig erscheinen, zu untersuchen, ob diese Ausdrücke auch entsprechend gewählt sind. Zu diesem Behufe fragen wir: Durch welche Verhältnißzahl müßte die große Stufe ausgedrückt werden, wenn durch das Verhältniß von 1 zu $1\frac{13}{243}$ wirklich die Hälfte einer großen Stufe angedeutet werden sollte? Die Antwort hierauf erhalten wir durch Ausführung folgender Proportion:

$$1 : 1\frac{13}{243} = 1\frac{13}{243} : x$$

Das Resultat ist $1\frac{6487}{59049}$.

Nun ist aber $1\frac{1}{8}$ um $\frac{7153}{472392}$ größer als $1\frac{6487}{59049}$; es wird mithin durch $1\frac{1}{8}$ auch ein höherer Ton angedeutet, als durch die zuletzt gefundene Verhältnißzahl. Daraus folgt, daß die kleine Tonstufe keineswegs die Hälfte, sondern etwas weniger als die Hälfte einer großen Stufe beträgt. Wenn also in musikalischen Lehrbüchern die Tonstufen e-f, h-c **große halbe Töne** genannt werden, so ist dieß, vom akustischen Standpunkte aus betrachtet, unrichtig; man sollte sie vielmehr **kleine halbe Töne** nennen.

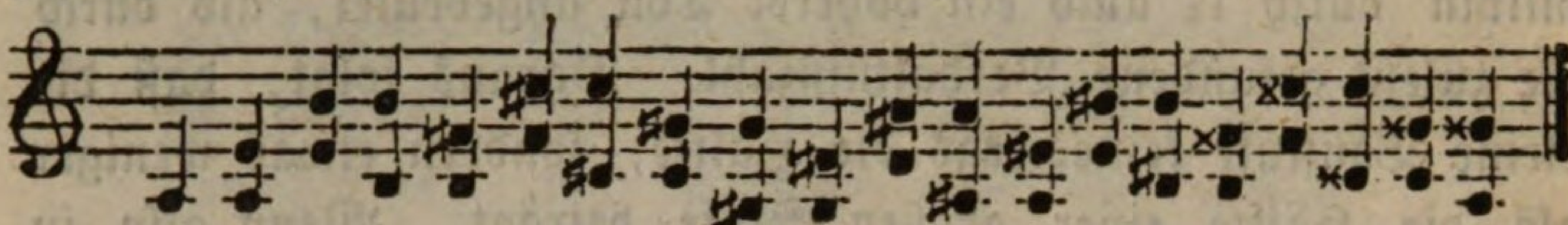
16. Die Schwingungszahlen für die chromatischen Töne lassen sich auf demselben Wege finden, auf dem wir sie bisher für die 7 ursprünglichen Töne gefunden haben. Den Satz zur Grundlage nehmend, daß jede höhere Quinte durch $1\frac{1}{2}$ mal so viel Schwingungen erzeugt wird, als deren Prime, berechnen wir die chromatischen Töne, und zwar zunächst die durch Erhöhung gewonnenen, in folgender Ordnung:



Der Kürze wegen geben wir sogleich die gefundenen Resultate:

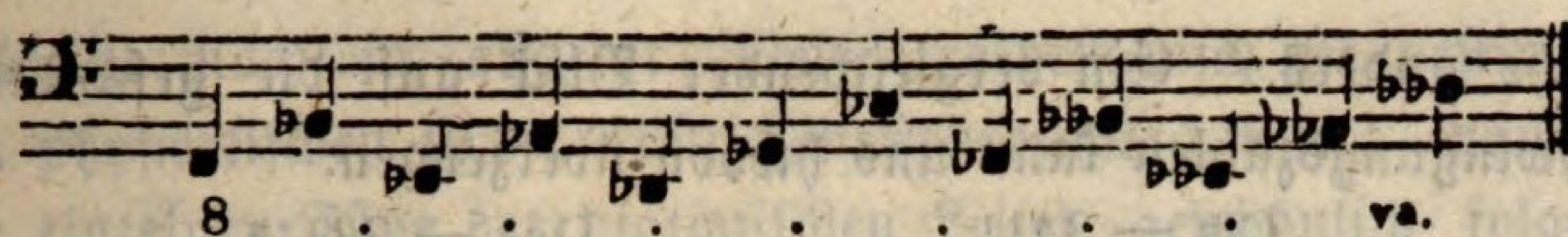
$\underline{H} = 60\frac{3}{4}$	$\underline{Cis} = 34\frac{11}{64}$	$\underline{Ais} = 57\frac{681}{1024}$
$Fis = 91\frac{1}{8}$	$\underline{Gis} = 51\frac{33}{128}$	$Eis = 86\frac{1019}{2048}$
$\underline{Fis} = 45\frac{9}{16}$	$Dis = 76\frac{227}{256}$	$\underline{Eis} = 43\frac{1019}{4096}$
$Cis = 68\frac{11}{32}$	$\underline{Dis} = 38\frac{227}{512}$	$\underline{His} = 64\frac{7153}{8192}$

17. Aus dieser Berechnung ergibt sich, daß his akustisch höher ist, als c, indem auf his $64\frac{7153}{8192}$ Schwingungen kommen, während c nur 64 erfordert. Dieser Unterschied zwischen der Oktave und der letzten Quinte des Quintenzirkels wird gewöhnlich das pythagorische Komma genannt. An der Existenz desselben ist nach dem Zeugnisse derer, die Klaviere und Orgeln zu stimmen haben, nicht zu zweifeln. Bekanntlich wird beim Stimmen dieser Instrumente von dem Tone a ausgegangen, und quinten- und octavenweise in folgender Ordnung bis zum gisis fortgeschritten:



Werden nun sämmtliche Quinten vollkommen rein gestimmt, so erhält man am Ende ein gisis, welches gegen das tiefere a zu hoch ist; man gelangt zu einem Tone von so übler Stimmung, daß man ihm den Namen Orgelwolf gegeben hat. Somit bestätigt die Erfahrung, was bereits durch Berechnung gefunden worden ist. Von einer solchen akustisch reinen Stimmung läßt sich jedoch in der Musik kein Gebrauch machen, da sich auf diesem Wege die Zahl der Töne bis in's Unendliche vermehren würde. Es wird daher jeder Quinte von ihrer akustischen Reinheit etwas Weniges abgebrochen; das pythagorische Komma wird gleichmäßig unter die 12 Quinten, die man zu berühren hat, vertheilt, und man kommt am Ende des Quintenzirkels bei einem Tone an, der eine völlig reine Octave gegen den Anfangston bildet. Dieses Tiefernehmen, dieses Abwärtsschwebenlassen der Quinten nennt man temperiren. Unser Tonsystem ist also kein akustisch reines, sondern ein temperirtes, und unsere Tasteninstrumente stehen, sofern jeder Ton gleich viel von seiner akustischen Reinheit abgeben muß, in der sogenannten gleichschwebenden Temperatur.

18. Die durch Erniedrigung gewonnenen chromatischen Töne suchen wir, von dem bereits bekannten Tone F ausgehend in folgender Ordnung zu berechnen:



Die Töne folgen hier in steigenden Quarten und fallenden Quinten auf einander. Bei der Berechnung halten wir uns an die bereits gefundenen Sätze:

„Die Quarte macht $1\frac{1}{3}$ mal soviel Schwingungen als ihre Prime. — Die Schwingungszahl der Unterquinte beträgt $\frac{2}{3}$mal so viel als die der Oberprime."

Demnach schwingt $\underline{B}$ $1\frac{1}{3}$ mal so oft als $\underline{F}$, und $\underline{Es}$ (die Unterquinte) $\frac{2}{3}$ mal so oft als $\underline{B}$.

Wir geben auch hier von den einzelnen Tönen sogleich die gefundenen Schwingungszahlen:

$\underline{F} = 42\frac{2}{3}$	$Des = 43\frac{173}{243}$	$Bb = 53\frac{5377}{19683}$
$\bar{\underline{B}} = 56\frac{8}{9}$	$\bar{Ges} = 44\frac{692}{729}$	$\bar{Eses} = 35\frac{30437}{59049}$
$\bar{Es} = 37\frac{25}{27}$	$\bar{Ces} = 59\frac{2039}{2187}$	$\bar{Asas} = 47\frac{62699}{177147}$
$\bar{\underline{As}} = 50\frac{46}{81}$	$\underline{Fes} = 39\frac{6265}{6561}$	$\bar{Deses} = 63\frac{73649}{531441}$

Aus dieser Berechnung geht hervor, daß Deses tiefer ist, als C; denn während C durch 64 Schwingungen hervorgebracht wird, braucht Deses deren nur $63\frac{73649}{531441}$. Zu demselben Resultate würde man auch beim Stimmen der Klaviere und Orgeln kommen, wollte man den Quintenzirkel in fallenden Quinten verfolgen und sämmtliche Quinten vollkommen rein stimmen. Man würde bei der letzten Quinte einen Ton erhalten, welcher gegen den Ausgangston etwas zu tief wäre. Diesen Unterschied wollen wir das untere pythagorische Komma nennen, während jener, der sich bei steigenden Quinten ergibt, das obere pythagorische Komma genannt werden kann. Um das temperirte Tonsystem beim Stimmen nach dem fallenden Quintenzirkel herzustellen, ist man genöthigt, jede Unterquinte um ein Weniges höher zu nehmen.

19. Es wurde früher die Behauptung ausgesprochen, daß enharmonische Töne dem Klange nach gleich seien. Das ist allerdings der Fall bei unserem temperirten Tonsystem. Vom akustischen Standpunkte aus betrachtet, verhält sich die

Sache anders. Ein vergleichender Blick auf die gefundenen Schwingungszahlen kann uns hievon überzeugen.

Cis $= 34\frac{11}{64}$	Des $= 33\frac{173}{243}$
Dis $= 38\frac{227}{512}$	Es $= 37\frac{25}{27}$
Fis $= 45\frac{9}{16}$	Ges $= 44\frac{692}{729}$
Gis $= 51\frac{33}{128}$	As $= 50\frac{46}{81}$
Ais $= 57\frac{681}{1024}$	B $= 56\frac{8}{9}$

Wir finden hier, daß sämmtliche erhöhte Töne akustisch um etwas höher stehen, als die erniedrigten. Von der Wahrheit dieses Satzes kann man sich auch noch auf anderem Wege überzeugen. Wollen wir z. B. die Schwingungszahl für den Ton Ges berechnen, so gehen wir von dem Satze aus: Die Terz verhält sich zur Quarte in C-dur, wie sich die Terz zur Quarte in Des-dur verhält, oder

$$\text{E} : \text{F} = \text{F} : \text{Ges}$$
$$40\tfrac{1}{2} : 42\tfrac{2}{3} = 42\tfrac{2}{3} : x$$
$$\text{Ges} = 44\tfrac{692}{729}.$$

Dieselbe Schwingungszahl haben wir auch bei Verfolgung des Quintenzirkels für Ges gefunden.

Wollen wir die Schwingungszahl für den Ton Fis berechnen, so schließen wir: Wie sich die Oktave zur Septime in C-dur verhält, so muß sich auch die Oktave zur Septime in G-dur verhalten, oder

$$\text{C} : \text{H} = \text{G} : \text{Fis}$$
$$64 : 60\tfrac{3}{4} = 48 : x$$
$$\text{Fis} = 45\tfrac{9}{16}.$$

Auch diese Schwingungszahl stimmt mit der früher für Fis gefundenen überein. Aus beiden Berechnungsarten geht aber hervor, daß Fis höher ist als Ges. Aehnlich verhält es sich mit allen übrigen enharmonischen Tönen.

---

20. Hiermit könnte die akustische Begründung unsers Tonsystems für geschlossen erachtet werden, da aus dem bisher Gesagten zur Genüge hervor geht, wie unser Tonsystem ein temperirtes sein müsse. Wir dürfen jedoch dem Leser nicht verhehlen, daß man seit Jahrhunderten gewohnt ist, die Tonver-

hältnisse noch in anderer Weise mathematisch zu bestimmen. In physicalischen und akustischen Lehrbüchern findet man für die einzelnen Töne der diatonischen Leiter gewöhnlich folgende Verhältnißzahlen angegeben:

Prime.	Sekunde.	Terz.	Quart.	Quinte.	Sexte.	Septime.	Oktave.
C	D	E	F	G	A	H	C
1	$\frac{9}{8}$	$\frac{5}{4}$	$\frac{4}{3}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{5}{3}$	$\frac{15}{8}$	2

21. Man wird leicht erkennen, daß hier die Terz, Sexte und Septime durch andere Verhältnißzahlen als die unsrigen ausgedrückt sind, und wird vielleicht auch wissen wollen, wie diese Lehre zu solchen abweichenden Zahlen gekommen ist. Als Antwort diene folgendes:

Das Intervall der Octave läßt sich vermittelst arithmetischer oder auch harmonischer Theilung in 2 kleinere Intervalle von ungleicher Größe zerlegen. Dieß geschieht bei arithmetischer Theilung dadurch, daß man die Verhältnißzahlen der Prime und Octave (1 : 2) in doppelter Größe setzt (2 : 4) und zwischen diesen die arithmetische Mittelzahl (3) einfügt, z. B.

$$1 : 2$$
$$2 : 4$$
$$\underbrace{2 : 3}\underbrace{: 4}$$

Hierdurch ergeben sich 2 Verhältnisse, von denen das größere (2 : 3) die Quinte, das kleinere (3 : 4) die Quarte anzeigt. Sie lassen sich folgendermaßen lesen: Die Prime macht 2 Schwingungen, während die Quinte 3 und die Oktave 4 vollbringt. Aus dem weitern Vergleich dieser Verhältnißzahlen fließen noch folgende Sätze:

Die Prime schwingt $\frac{2}{3}$ mal so oft als die Quinte; die Quinte $\frac{3}{4}$ mal so oft als die um eine Quarte höhere Octave. Oder auch: Die Quinte macht $\frac{3}{2}$, die Quarte $\frac{4}{3}$ mal so viel Schwingungen, als der Ton, den man sich als Prime denkt. Die letztere Ausdrucksweise, nach welcher die Verhältnißzahl im Hinblick auf den höheren Ton des Intervalls festgestellt wird, ist die gebräuchlichere. Darum wird gewöhnlich das Verhältniß der Octave durch 2 : 1, das der Quinte durch 3 : 2, das der Quarte durch 4 : 3 angezeigt.

Uebrigens wird man wahrgenommen haben, daß durch diese Theilung dieselben Verhältnißzahlen für die Quinte und Quarte gewonnen worden sind, die wir bereits auf anderem Wege für sie gefunden haben.

In ähnlicher Weise wie die Octave hat man nun auch die Quinte in 2 kleinere Intervalle zu theilen gesucht, z. B.

2 : 3
4 : 6
4 : 5 : 6

Hier deutet das Verhältniß 4 zu 5 die große, 5 zu 6 die kleine Terz an. Die große Terz macht $\frac{5}{4}$, die kleine $\frac{6}{5}$ mal so viel Schwingungen als der Ton, den man sich als Prime denkt. Diese Zahlen sind indeß nicht mehr in Uebereinstimmung mit den unsrigen.

Ferner hat man noch die große Terz in 2 kleinere Intervalle gespalten:

4 : 5
8 : 10
8 : 9 : 10

Man hat hierdurch 2 Tonverhältnisse bekommen, die man beide als ganze Töne betrachtet. Das Verhältniß 8 zu 9 bezeichnet den Abstand von der Prime zur Sekunde, das Verhältniß 9 zu 10 den Abstand von der Sekunde zur Terz. Die Sekunde macht also $\frac{9}{8}$ mal so viel Schwingungen als die Prime, die Terz $\frac{10}{9}$ mal so viel als die Sekunde.

Um schließlich noch das Verhältniß der Sexte und Septime zu bestimmen, ging man von folgenden Sätzen aus:

a) So wie E um eine kleine Terz tiefer liegt als G, so liegt auch A um eine kleine Terz tiefer als C, macht daher auch verhältnißmäßig weniger Schwingungen.

$$G : E = C : A$$

$$\tfrac{3}{2} : \tfrac{5}{4} = 2 : x = \tfrac{5}{3}$$

Die Sexte wird also durch $\frac{5}{3}$ mal so viel Schwingungen als die Prime hervorgebracht.

b) So wie E um einen halben Ton tiefer liegt als F, so liegt auch H um einen halben Ton tiefer als C.

$$F : E = C : H$$

$$\tfrac{4}{3} : \tfrac{5}{4} = 2 : x = \tfrac{15}{8}$$

Für die Septime ergibt sich $\frac{15}{8}$ als Verhältnißzahl.

22. Indem man nun die Verhältnißzahlen für die diatonische Leiter in solcher Gestalt feststellte, änderte sich auch das nachbarliche Verhältniß der einzelnen Töne, und zwar in dieser Art:

C		D		E		F		G		A		H		C
	$\frac{9}{8}$		$\frac{10}{9}$		$\frac{16}{15}$		$\frac{9}{8}$		$\frac{10}{9}$		$\frac{9}{8}$		$\frac{16}{15}$	

Nach unserer Berechnung stehen die ganzen Töne in gleichen Abständen aus einander; hier ist es anders. E macht nicht $\frac{9}{8}$, sondern $\frac{10}{9}$ mal so viel Schwingungen als D. Ebenso ist auch der Abstand zwischen G und A kleiner, als der zwischen F und G oder zwischen A und H. Diese Lehre unterscheidet daher große ganze ($\frac{9}{8}$) und kleine ganze Töne ($\frac{10}{9}$).

Ferner sind auch die Quinten nicht von gleicher Größe. Um sich davon zu überzeugen, darf man nur die Verhältnißzahlen für die Sekunde und Sexte ($D : A = \frac{9}{8} : \frac{5}{3}$) näher in's Auge fassen. Während alle übrigen Quinten durch $1\frac{1}{2}$ mal so viel Schwingungen als ihre Primen hervorgebracht werden, findet hier eine Ausnahme statt. $\frac{5}{3}$ besteht nicht aus $1\frac{1}{2}$ mal $\frac{9}{8}$, sondern nur aus $1\frac{13}{27}$ mal $\frac{9}{8}$. $\frac{5}{3}$ ist demnach eine kleinere Zahl und deutet mithin eine Quinte an, die kleiner ist als die übrigen.

Dagegen ist nach dieser Lehre der halbe Ton (E - F) etwas größer als der unsrige. Hier macht F $\frac{16}{15}$ mal so viel Schwingungen als E, nach unserer Rechnung aber nur $\frac{256}{243}$ mal so viel.

13. Indem nun auf Grund dieser Verhältnißzahlen sich diese Lehre weiter ausbildete, gelangte sie zu Lehrsätzen, die oft in geradem Widerspruche zu dem stehen, was wir durch unsere Berechnung gefunden haben. Sie unterscheidet — wie wir oben schon bemerkt haben — einen kleinen ganzen und großen ganzen Ton. Aber auch kleine halbe und große halbe Töne werden von ihr unterschieden.

Den kleinen halben Ton fand man dadurch, daß man die kleine Terz ($\frac{6}{5}$) mit der großen Terz ($\frac{5}{4}$) verglich. $\frac{6}{5}$ liegt in $\frac{5}{4}$ $\frac{25}{24}$ mal. Demnach ist $\frac{25}{24}$ die Verhältnißzahl für den kleinen halben Ton (etwa für c-cis, es-e). Der große halbe Ton war bereits durch den Vergleich der großen Terz ($\frac{5}{4}$) mit der reinen Quarte ($\frac{4}{3}$) gefunden. $\frac{5}{4}$ liegt in $\frac{4}{3}$ $=\frac{16}{15}$ mal.

24. Durch weitern Vergleich der einzelnen Intervalle und ihrer Unterschiede mit einander bildete sich diese Lehre zu einem vollständigen Lehrgebäude aus, und man spricht in demselben von einem syntonischen Komma, von einer kleinen und großen Diésis, von einem kleinen, großen und pythagorischen Limma, von einem Diaschisma und Schisma ꝛc.

25. Das syntonische Komma, auch Komma des Didymus genannt, ist der Unterschied zwischen dem kleinen ganzen ($\frac{10}{9}$) und großen ganzen Ton ($\frac{9}{8}$) und wird dadurch gefunden, daß man mit $\frac{10}{9}$ in $\frac{9}{8}$ dividirt. Das Ergebniß ist $\frac{81}{80}$. Der große ganze Ton macht $\frac{81}{80}$ mal so viel Schwingungen als der kleine ganze Ton.

26. Die kleine Diésis ist der Unterschied zwischen dem kleinen halben ($\frac{25}{24}$) und großen halben Ton ($\frac{16}{15}$) und wird gefunden, indem man $\frac{16}{15}$ durch $\frac{25}{24}$ dividirt. Als Ergebniß zeigt sich $\frac{128}{125}$. Auch dadurch findet man die kleine Diesis, daß man in großen Terzen von einem Grundton bis zur enharmonischen Octave desselben stimmt (etwa von c über e und gis nach his) und den zuletzt gefundenen Ton mit der eigentlichen Octave vergleicht, z. B.

$$\begin{matrix} c & & e & & gis & & his \\ 1 & \times & \frac{5}{4} & \times & \frac{5}{4} & \times & \frac{5}{4} = \frac{125}{128} \end{matrix}$$

Der Ton His macht hier nur $\frac{125}{128}$ Schwingungen, während die Octave (C) 2 macht. His ist also hier tiefer als C. Um den Unterschied zu finden, hat man 2 durch $\frac{125}{128}$ zu dividiren. Als Quotient ergibt sich gleichfalls $\frac{128}{125}$, die kleine Diesis. Durch sie soll der Unterschied der enharmonischen Töne angedeutet werden.

Nach unserer Berechnung verhält sich die Prime zur Terz wie 1 zu $\frac{81}{64}$. Gehen wir in ähnlicher Weise nach dem großen

Terzenzirkel von c nach his, so bekommen wir eine enharmonische Octave, die etwas zu hoch ist, z. B.

c e gis his

$1 \times \frac{81}{64} \times \frac{81}{64} \times \frac{81}{64} = 2\frac{7153}{262144}$.

Dieser Ueberschuß ist aber proportional mit jenem, der sich bei Berechnung des steigenden Quintenzirkels ergeben hat und den wir das obere pythagorische Komma nannten; denn 32 mal $2\frac{7153}{262144} = 64\frac{7153}{8192}$. Unser His bleibt sich demnach gleich, ob wir durch den Quinten- oder Terzenzirkel zu ihm gelangen.

27. Die große Diesis ergibt sich, wenn man in kleinen Terzen von einem Grundtone bis zur enharmonischen Octave desselben stimmt (etwa von c über es, ges und bb nach deses) und den zuletzt gefundenen Ton mit der eigentlichen Octave vergleicht, z. B.

c es ges bb deses

$1 \times \frac{6}{5} \times \frac{6}{5} \times \frac{6}{5} \times \frac{6}{5} = \frac{1296}{625}$ oder $2\frac{46}{625}$.

Hier ist Deses etwas höher als C. Den Unterschied bestimmt man dadurch, daß man die größere Zahl durch die kleinere dividirt. 2 liegt in $\frac{1269}{625}$ $\frac{648}{625}$ mal. Dieß ist nun die Verhältnißzahl für die große Diesis. Nach unserer Berechnung verhält sich die Prime zur kleinen Terz (E zu G) wie $40\frac{1}{2}$ zu 48, oder wie 1 zu $\frac{32}{27}$. Gehen wir nun nach dem kleinen Terzenzirkel von c nach deses, so erhalten wir eine Octave, die etwas zu niedrig ist, z. B.

c es ges bb deses

$1 \times \frac{32}{27} \times \frac{32}{27} \times \frac{32}{27} \times \frac{32}{27} = 1\frac{517135}{531441}$

Dieser Mangel ist aber proportional mit jenem, der sich bei Verfolgung des fallenden Quintenzirkels herausgestellt hat und den wir das untere pythagorische Komma nannten; denn 32 mal $1\frac{517135}{531441} = 63\frac{73649}{531441}$. Unser Deses bleibt sich also auch gleich, ob wir nach dem Terzen- oder Quintenzirkel zu ihm hinstimmen.

28. Das kleine Limma ist der Unterschied zwischen dem großen halben ($\frac{16}{15}$) und großen ganzen Ton ($\frac{9}{8}$) und wird gefunden, indem man $\frac{9}{8}$ durch $\frac{16}{15}$ dividirt. Das Ergebniß ist $\frac{135}{128}$.

29. Das große Limma ist der Unterschied zwischen dem kleinen ganzen Ton ($\frac{10}{9}$) und der kleinen Terz ($\frac{6}{5}$); oder auch der Unterschied zwischen dem kleinen halben Ton ($\frac{25}{24}$) und dem

großen ganzen ($\frac{9}{8}$). In beiden Fällen ergibt sich, wenn man die größere Zahl durch die kleinere dividirt, $\frac{27}{25}$.

30. Das pythagorische Limma ist der Unterschied zwischen der aus 2 großen ganzen Tönen bestehenden Terz ($\frac{9}{8} \times \frac{9}{8} = \frac{81}{64}$) und der reinen Quarte ($\frac{4}{3}$). Dieser Unterschied beträgt $\frac{256}{243}$ und ist derselbe, den wir für den halben Ton in der diatonischen Leiter gefunden haben.

31. Das Diaschisma ist der Unterschied zwischen dem kleinen Limma ($\frac{135}{128}$) und dem großen halben Ton ($\frac{16}{15}$) oder auch der Unterschied zwischen dem syntonischen Komma ($\frac{81}{80}$) und der kleinen Diesis ($\frac{128}{125}$). In beiden Fällen ergibt sich als Verhältnißzahl $\frac{2048}{2025}$.

32. Das Schisma ist der Unterschied zwischen dem pythagorischen Limma ($\frac{256}{243}$) und dem kleinen Limma ($\frac{135}{128}$) und wird durch die Zahl $\frac{32805}{32768}$ ausgedrückt.

33. Daß diese Lehre eine klüglich ausgedachte sei, wird Niemand in Abrede stellen wollen. Ob sie aber über unser temperirtes Tonsystem klarere Begriffe zu verbreiten im Stande sei, als die Anfangs mitgetheilte und in ihren Grundzügen schon von Pythagoras aufgestellte, dürfen wir dem Urtheil des denkenden Lesers überlassen.

B. Die Rhythmik.

§. 8.

Die Geltung der Töne.

1. In unseren Tonstücken bemerken wir nicht bloß einen Wechsel zwischen höheren und tieferen Tönen; wir finden auch, daß diese Töne eine gewisse Zeit einnehmen, und daß diese Zeit bald von längerer, bald von kürzerer Dauer sein kann. Soferne man die Töne rücksichtlich ihrer Dauer in's Auge faßt, spricht man von einer Geltung der Töne.

2. Um die Dauer eines Tones oder dessen Geltung zu bestimmen, wird nicht das gewöhnliche Zeitmaß (Minuten, Sekunden) in Anwendung gebracht; sondern man verfährt hierbei

mehr vergleichungsweise, indem man untersucht, wie viel mal der eine Ton länger oder kürzer gehalten wird, als ein anderer. Man spricht sich dann gewöhnlich dahin aus, daß ein Ton 2, 3, 4 mal so lang gehalten werde, als ein anderer, oder daß die Dauer eines Tones die Hälfte, das Drittel, das Viertel ꝛc. von der Dauer eines andern Tones betrage.

3. Um die Geltung der Töne schriftlich zu bezeichnen, hat man den Noten verschiedene Formen gegeben. Folgende Formen sind die gewöhnlichsten:

a) die ganze Note = 𝅝
b) die halbe Note = 𝅗𝅥
c) das Viertel = ♩
d) das Achtel = ♪
e) das Sechzehntel = 𝅘𝅥𝅯
f) das Zweiunddreißigstel = 𝅘𝅥𝅰
g) das Vierundsechzigstel = 𝅘𝅥𝅱

4. Schon aus der Benennung dieser Notenformen geht hervor, welche Dauer einer jeden verhältnißmäßig zukommen mag. Die ganze Note hat die doppelte Geltung der halben, die halbe die doppelte Geltung des Viertels ꝛc, oder umgekehrt: die halbe Note gilt halb so viel, als die ganze, das Viertel halb so viel, als die halbe ꝛc. Die absolute Dauer eines Tones, ob derselbe z. B. 2 oder 3 Sekunden lang ausgehalten werden soll, wird also durch die Notenform nicht bestimmt; es findet bloß eine relative Zeitbestimmung statt, d. h, durch die Notenformen wird die Dauer der Töne bloß in ihrem gegenseitigen Verhältniß zu einander festgestellt.

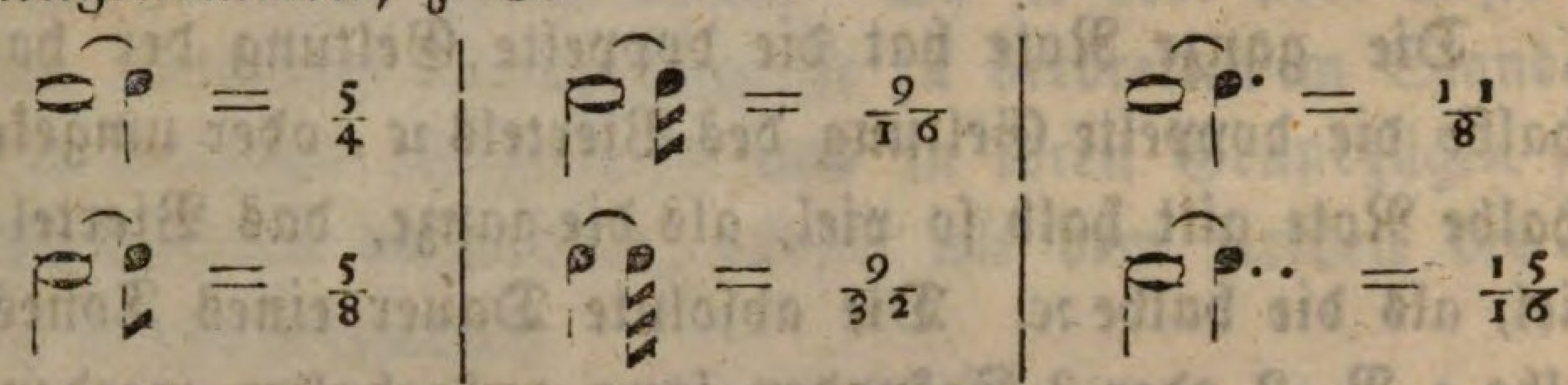
5. Diese Notenformen reichen indeß nicht hin, um alle in der Musik vorkommenden Zeitverhältnisse darzustellen. Sie genügen zwar, wenn anzudeuten ist, daß die Geltung eines Tones 2, 4, 8, 16, 32, 64mal so viel betragen soll, als die eines andern Tones; unzureichend sind sie aber, wenn die 3fache, die 5, 6, 7, 9fache Dauer eines Tones zu bezeichnen ist. Ferner genügen sie, wenn angedeutet werden soll, daß ein Ton die Hälfte, den 4., 8., 16., 32., 64. Theil eines andern Tones gelten soll; unzureichend sind sie aber bei Eintheilung einer Zeitgröße in Drittel, Fünftel, Sechstel, Siebentel, Neuntel ꝛc.

Doch können auch alle diese Zeitverhältnisse durch Anwendung sehr einfacher Mittel deutlich und klar dargestellt werden.

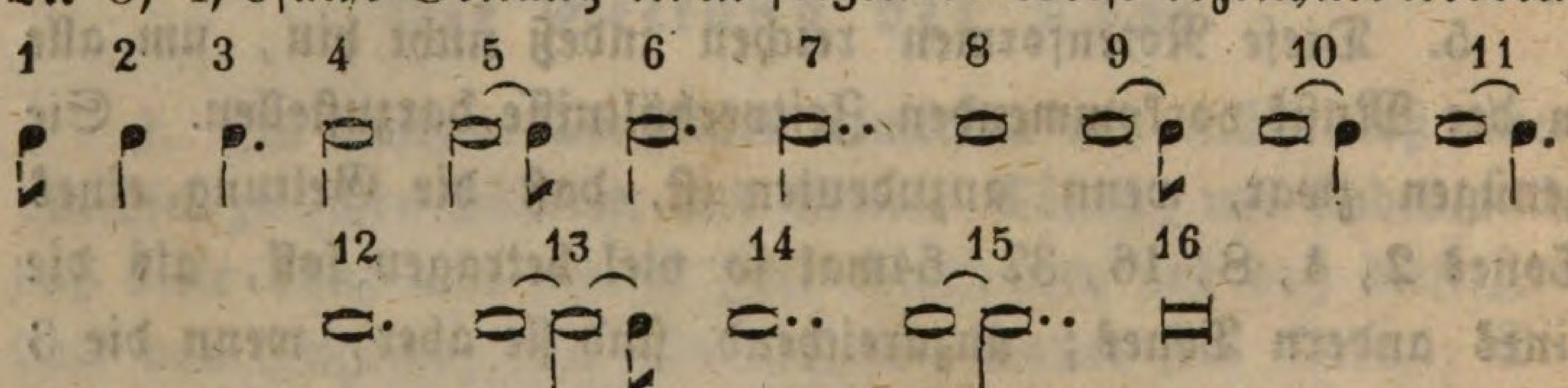
6. Um anzudeuten, daß ein Ton 3, 5, 7, 9mal so lang, als ein anderer gehalten werden soll, benützt man entweder den Punkt oder das Bindezeichen.

Der Punkt hinter einer Note deutet an, daß ihre Dauer um die Hälfte verlängert werden soll. Die punktirte halbe Note ( ) gilt demnach $\frac{1}{2} + \frac{1}{4} = \frac{3}{4}$, das punktirte Achtel ( ) gilt $\frac{1}{8} + \frac{1}{16} = \frac{3}{16}$. Zuweilen findet man zwei Punkte hinter einer Note. Hier gilt der zweite Punkt die Hälfte des ersten. Die doppelt punktirte halbe Note ( ) gilt demnach $\frac{1}{2} + \frac{1}{4} + \frac{1}{8} = \frac{7}{8}$, das doppelt punktirte Viertel ( ) gilt $\frac{1}{4} + \frac{1}{8} + \frac{1}{16} = \frac{7}{16}$.

Das Bindezeichen über 2 oder mehrere Noten auf einer und derselben Notenstufe deutet an, daß die Dauer eines Tones so viel betragen soll, als die verbundenen Notenformen zusammengenommen, z. B.



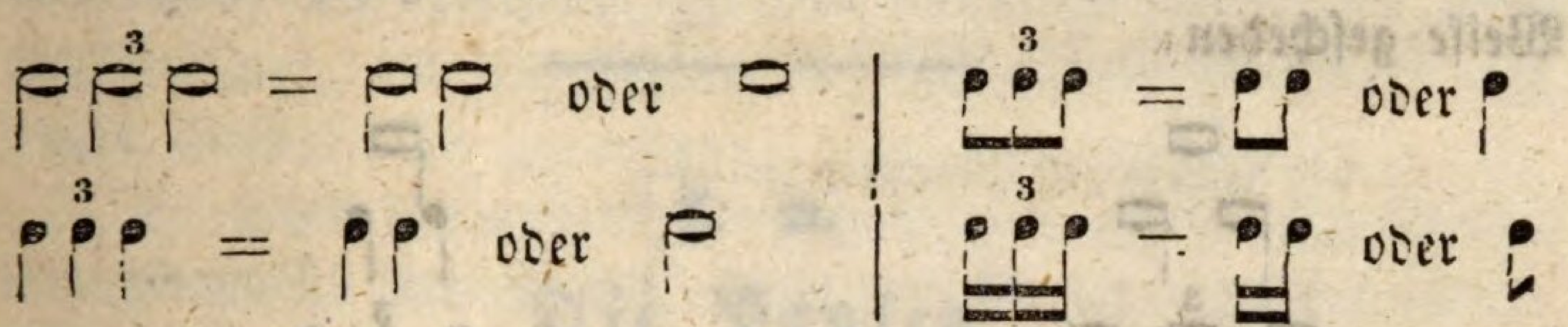
7. Durch diese beiden Mittel, verbunden mit den ursprünglichen Notenformen, ist man in den Stand gesetzt, genau anzudeuten, daß ein Ton so oder so viel mal länger, als ein anderer, gehalten werden soll. Benützt man z. B. die Achtelnote zur Bezeichnung der einfachen Geltungszeit, so kann die doppelte, die 3, 4, 5fache Geltung ꝛc. in folgender Weise bezeichnet werden:



Anmerk. Die letzte dieser Notenformen wird Brevis genannt. Sie hat die Geltung von 2 ganzen Noten und ist einer Notenschrift entlehnt, die im 14., 15. und 16. Jahrhundert üblich war. Damals hatte man Notenformen von noch längerer Geltung. Die Longa ( ) hatte den Werth von 4, die Maxima ( ) von 8 ganzen Noten.

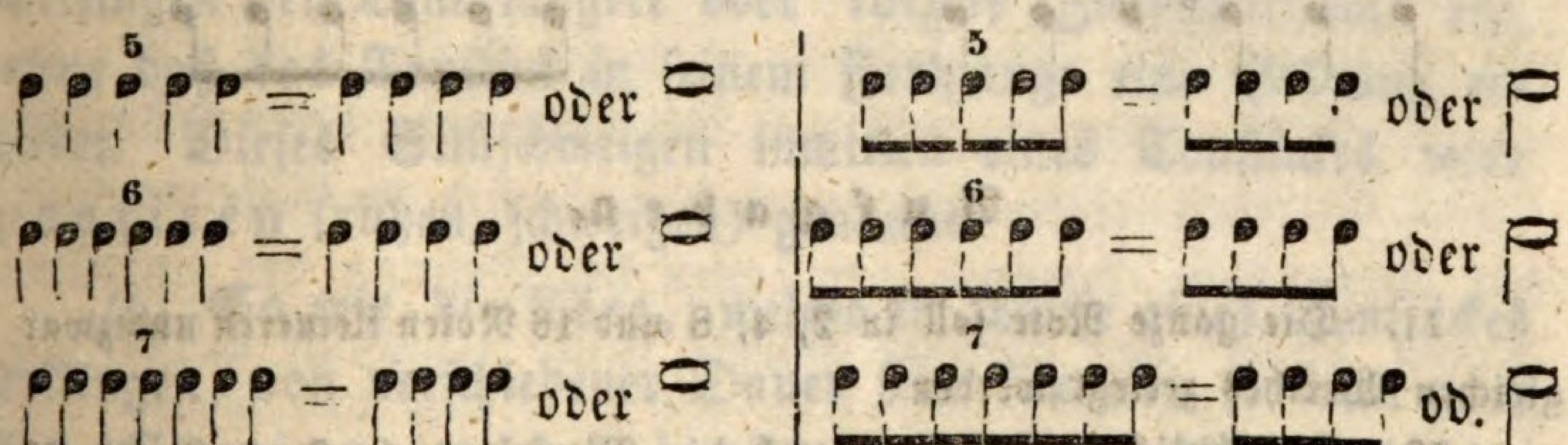
8. Um anzudeuten, daß ein Ton den 3., 5., 6., 7. und 9. Theil eines andern Tones gelten soll, bedient man sich der bereits bekannten Notenformen unter Zuziehung der Ziffern 3, 5, 6, 7, 9 ꝛc.

9. Die Ziffer 3 über einer Notengruppe deutet an, daß 3 Noten so viel gelten sollen, als von derselben Notengattung gewöhnlich 2 gelten, z. B.
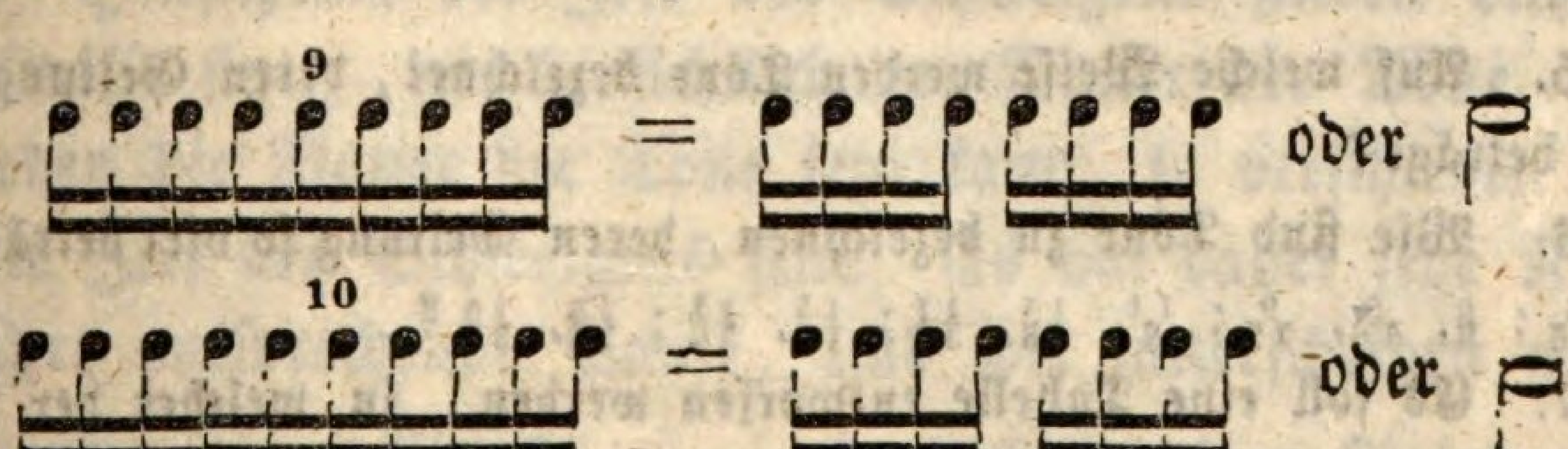


Man nennt solche Notengruppen Triolen.

10. Die Ziffern 5, 6, 7 über einer Notengruppe zeigen an, daß 5, 6 oder 7 Noten so viel gelten sollen, als von derselben Notengattung gewöhnlich 4 gelten, z. B.



Notengruppen mit der Ziffer 5 nennt man Quintolen, mit der Ziffer 6 Sextolen, mit der Ziffer 7 Septimolen.

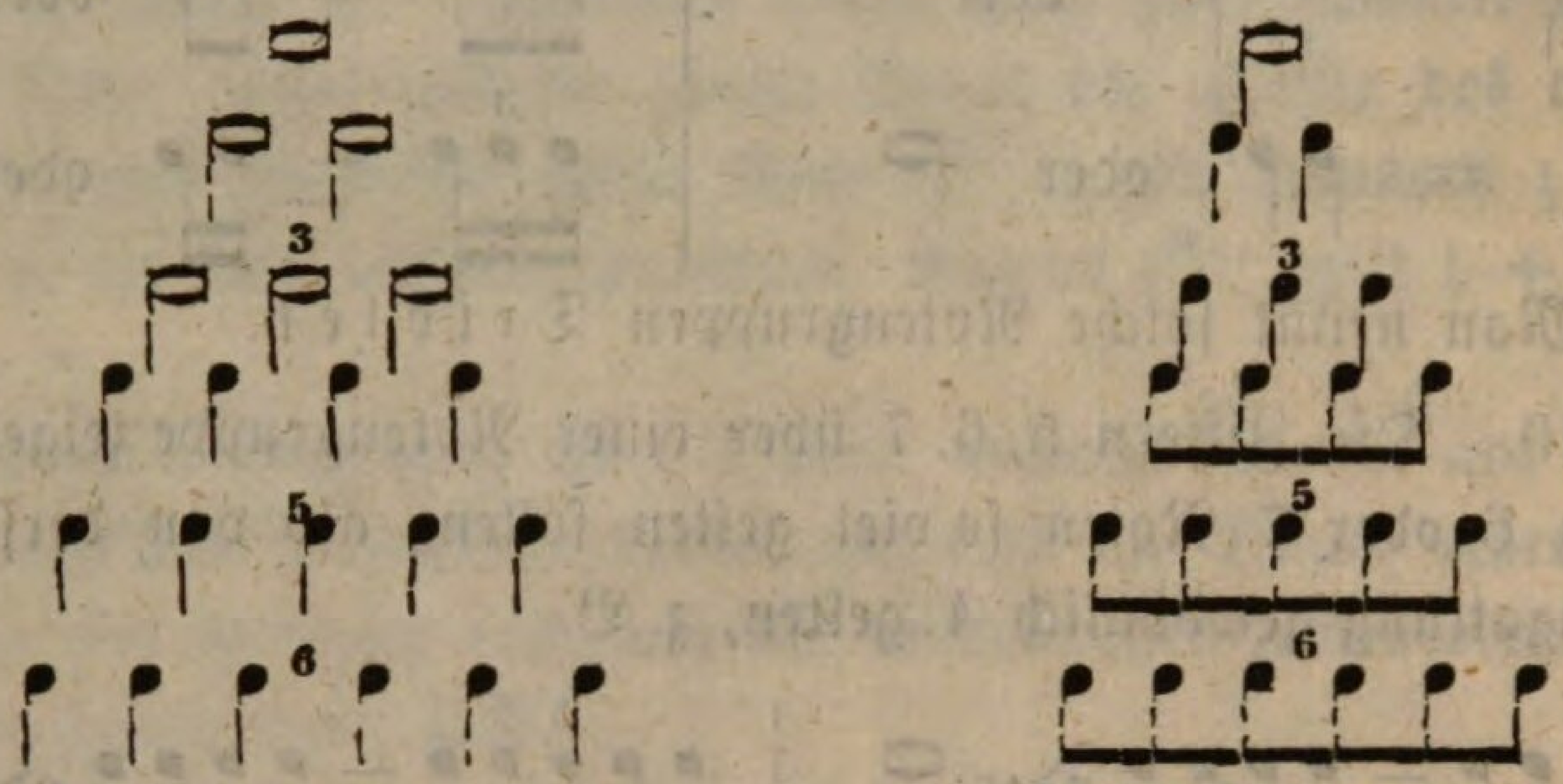
11. Die Ziffern 9, 10 bis 15 über einer Notengruppe deuten an, daß 9, 10 bis 15 Noten die gewöhnliche Geltung von 8 Noten haben sollen, z. B.



ꝛc. ꝛc.

Notengruppen mit der Ziffer 9 nennt man Novemolen, mit der Ziffer 10 Dezimolen ꝛc.

12. Die Ziffer über einer Notengruppe deutet also im Allgemeinen an, daß jede einzelne Note dieser Gruppe etwas von ihrer ursprünglichen Geltung verlieren soll. Dadurch ist es möglich geworden, eine Zeitgröße in beliebig viele Theile zu zerlegen, und die verhältnißmäßige Geltung dieser Theile genau zu bezeichnen. Soll z. B. eine ganze oder halbe Note in 2, 3, 4, 5, 6 ꝛc. Theile zerlegt werden, so kann dieß in folgender Weise geschehen:



Aufgaben.

71. Die ganze Note soll in 2, 4, 8 und 16 Noten kleineren und zwar gleichen Werthes zerlegt werden!

72. In ähnlicher Weise ist auch die Viertelnote in 2, 4, 8 und 16 Noten kleineren Werthes zu zerlegen!

73. Durch welche einfache Note bezeichnet man einen Ton, dessen Geltung so viel beträgt, als $\frac{2}{4}$, $\frac{4}{4}$, $\frac{2}{8}$, $\frac{4}{8}$, $\frac{8}{8}$, $\frac{2}{16}$, $\frac{4}{16}$, $\frac{8}{16}$, $\frac{16}{16}$, $\frac{2}{32}$, $\frac{4}{32}$, $\frac{8}{32}$, $\frac{16}{32}$, $\frac{32}{32}$, $\frac{2}{64}$, $\frac{4}{64}$, $\frac{8}{64}$, $\frac{16}{64}$, $\frac{32}{64}$, $\frac{64}{64}$?

74. Wie bezeichnet man Töne, deren Dauer $\frac{3}{2}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{3}{16}$, $\frac{3}{32}$, $\frac{3}{64}$ beträgt?

75. Auf welche Weise werden Töne bezeichnet, deren Geltung $\frac{7}{4}$, $\frac{7}{8}$, $\frac{7}{16}$, $\frac{7}{32}$ beträgt?

76. Wie sind Töne zu bezeichnen, deren Geltung so viel beträgt, als $\frac{5}{4}$, $\frac{5}{8}$, $\frac{5}{16}$; $\frac{9}{8}$, $\frac{9}{16}$, $\frac{9}{32}$; $\frac{11}{8}$, $\frac{11}{16}$, $\frac{11}{32}$; $\frac{13}{16}$, $\frac{13}{32}$; $\frac{15}{16}$, $\frac{15}{32}$?

77. Es soll eine Tabelle entworfen werden, in welcher der 2- bis 16fache Werth von dem Sechzehntel angegeben ist!

78. Wie viel Sechzehntel enthält ein punktirtes Viertel, eine doppelt punktirte halbe Note, eine ganze Note, verbunden mit einem doppelt punktirten Viertel?

79. Die ganze Note, die Halbe, das Viertel und das Achtel sollen in Triolen zerlegt werden!

80 Dieselben Notenformen sind auch in Quintolen, in Sextolen und in Septimolen zu zerlegen!

81. Die Viertel- und Achtelnote soll in Novemolen, Dezimolen und Undezimolen zerfällt werden!

82. Die halbe Note und das Viertel sollen in 2 bis 10 Noten kleineren Werthes zerlegt werden!

---

§. 9.

Die Pausen.

1. In einem Tonstücke erklingen gewöhnlich die Töne nicht in ununterbrochener Aufeinanderfolge. Oft wird im Laufe eines Stückes einige Augenblicke geschwiegen; es treten in dem Erklingen der Töne längere oder kürzere Zwischenräume ein, ohne daß das Tonstück in seinem Fortgange eine Störung erleidet. Dieses Stillschweigen inmitten eines Tonstückes wird pausiren (ruhen, schweigen) genannt.

2. So wie die Töne, welche im Laufe eines Tonstückes erklingen, von verschiedener Dauer sein können, so kann auch das Schweigen, welches inmitten eines Tonstückes eintritt, längere oder kürzere Zeit umfassen. Es sind daher gewisse Zeichen erforderlich, an denen man erkennt, wie lange das Schweigen währen soll. Solche Zeichen werden Pausen (Ruhezeichen) genannt.

3. Hinsichtlich der Zeit des Schweigens finden dieselben Verhältnisse statt, wie hinsichtlich der Dauer der Töne. So verschieden die Dauer der Töne sein kann, so verschieden kann auch die Zeit des Schweigens sein. Es hat daher jede Notenform ihre entsprechende Pause, und wir unterscheiden mithin

a) eine ganze Pause = ▬ (unterhalb einer Linie),
b) eine halbe Pause = ▬ (oberhalb einer Linie),
c) eine Viertel-Pause = 𝄽
d) eine Achtel-Pause = 7

e) eine Sechzehntel-Pause =

f) eine Zweiunddreißigstel-Pause =

g) eine Vierundsechzigstel-Pause =

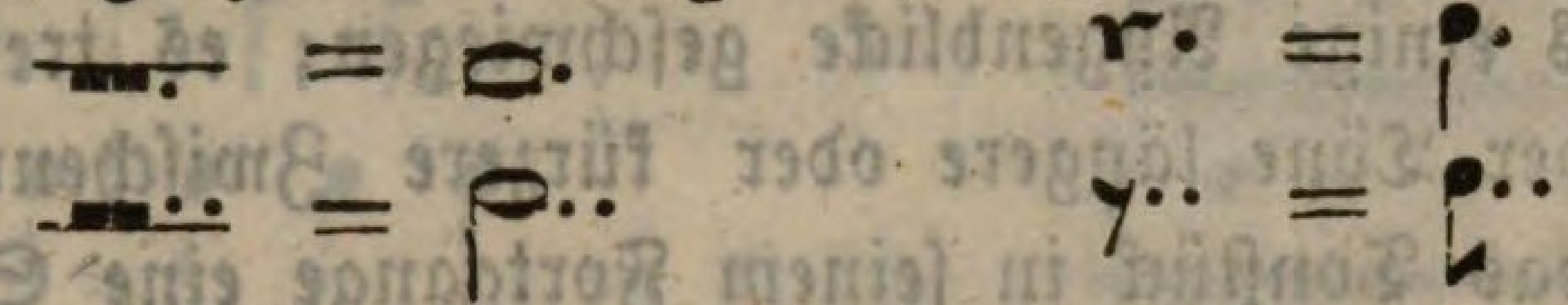
4. Den größeren Notengattungen, wie solche in der alten Musik vorkommen, entsprechen folgende Pausen:

a) die Pause der Brevis =

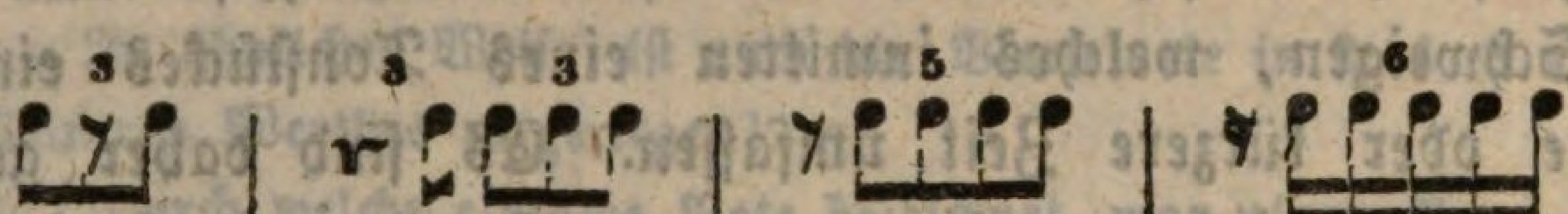
b) die Pause der Longa =

c) die Pause der Maxima =

5. Sowie die Noten durch Punkte und Doppelpunkte um die Hälfte oder drei Viertel ihres Werthes vergrößert werden können, so kann auch den Pausen durch Anfügen von Punkten eine größere Geltung verschafft werden, z. B.



6. Pausen können auch eine Verminderung ihres ursprünglichen Werthes erfahren, wenn sie nämlich in Notengruppen zur Anwendung kommen, bei denen die Geltung der einzelnen Noten durch eine darüber gesetzte Ziffer ermäßigt worden ist, z. B.



Aufgaben.

83. Es sollen Pausen niedergeschrieben werden, deren Dauer so viel beträgt, als die Dauer einer ganzen Note, einer halben Note, eines Viertels, Achtels, Sechzehntels ꝛc.!

84. Welches sind die entsprechenden Pausen für $\frac{2}{4}$, $\frac{2}{8}$, $\frac{2}{16}$, $\frac{2}{32}$; für $\frac{4}{4}$, $\frac{4}{8}$, $\frac{4}{16}$, $\frac{4}{32}$; für $\frac{8}{8}$, $\frac{8}{16}$, $\frac{8}{32}$, $\frac{8}{64}$?

85. Welche Pausen haben die Dauer von $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{3}{2}$; von $\frac{7}{4}$, $\frac{7}{8}$, $\frac{7}{16}$, $\frac{7}{32}$?

86. Welches sind die entsprechenden Pausen für $\frac{5}{4}$, $\frac{5}{8}$, $\frac{5}{16}$; für $\frac{9}{8}$, $\frac{9}{16}$, $\frac{9}{32}$; für $\frac{11}{8}$, $\frac{11}{16}$, $\frac{11}{32}$?
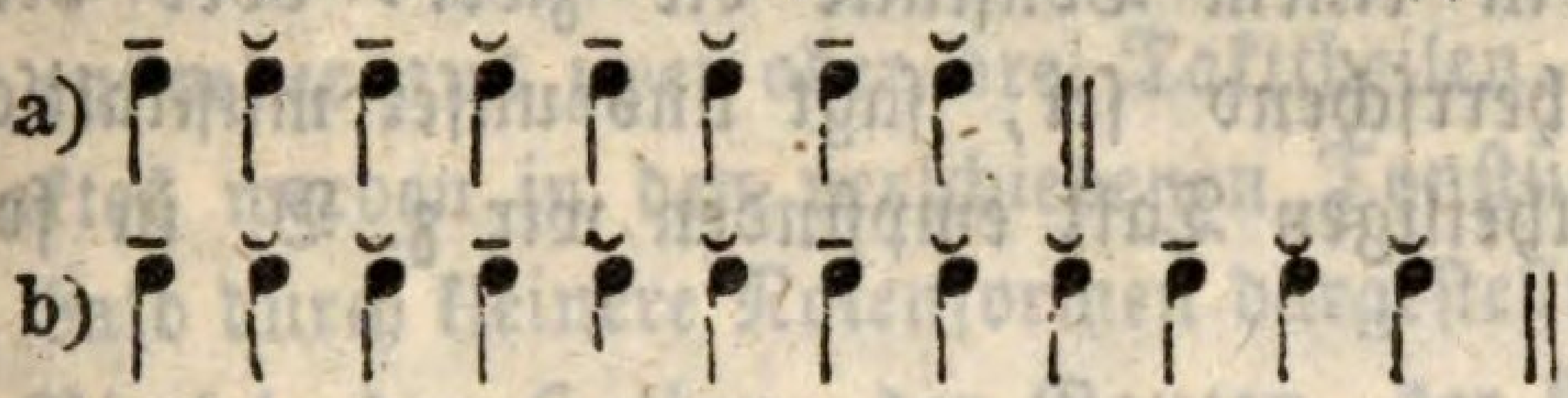
87. Welche Pausen entsprechen der Dauer einer Triole, die aus Vierteln, einer Sextole, die aus Achteln, einer Septimole, die aus Sechzehnteln besteht?

§. 10.

Die Taktordnungen.

1. Obgleich in einem Musikstücke Töne von verschiedener Geltung aufeinander folgen können, so macht man doch die Bemerkung, daß diese Töne gewisse regelmäßige Zeitabschnitte ausfüllen, daß überhaupt die Zeit, während welcher ein Tonstück erklingt, als eine gegliederte, symmetrisch geordnete, vor unser Gefühl tritt.

2. Diese symmetrische Ordnung, diese regelmäßige Gliederung der Zeit wird hauptsächlich dadurch bewirkt, daß accentuirte Töne regelmäßig mit accentlosen abwechseln, z. B.



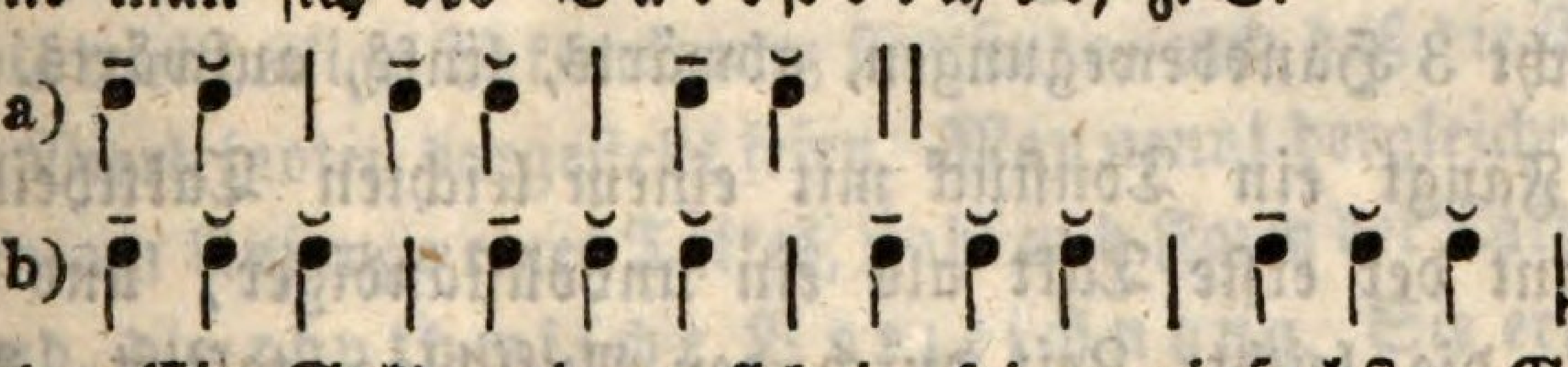
Es ist dieß eine ähnliche Erscheinung, wie wir sie in der Dichtkunst wahrnehmen, wo ebenfalls ein regelmäßiger Wechsel zwischen betonten und tonlosen Silben stattfindet, z. B.

Freu-e dich, o mei-ne See-le ꝛc.

Lo-be den Her-ren, den mäch-ti-gen Kö-nig ꝛc.

In der Dichtkunst wird diese Erscheinung vorzugsweise Metrum, in der Musik Rhythmus genannt.

3. Durch diese regelmäßige Accentuirung der Töne zerfällt ein Tonstück fühlbar in kleine Zeitabschnitte, deren jeder eine accentuirte Zeit mit der dazu gehörigen accentlosen umschließt. Solche rhythmische Zeitabschnitte werden in der Musik Takte genannt. Um das Ende eines Taktes zu bezeichnen, bedient man sich des Taktstriches, z. B.

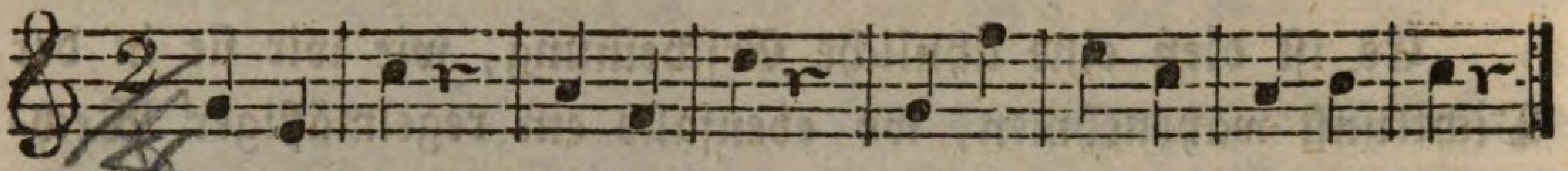


4. Ein Takt, wie er sich in seiner einfachsten Gestaltung darstellt, enthält außer der accentuirten Zeit entweder eine oder 2 accentlose Zeiten. Jeder einfache Takt zerfällt daher in 2

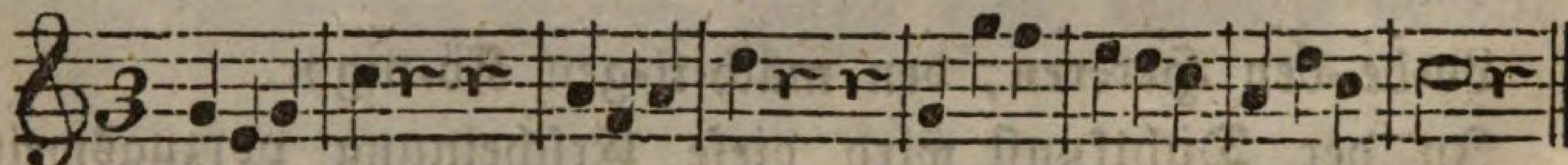
oder 3 Theile, die man Takttheile nennt. Sofern in einem Tonstücke die Takte aus 2 oder 3 Takttheilen bestehen, spricht man von einem geraden und ungeraden Takt oder von einer 2 und 3theiligen Taktordnung.

5. Die Theile eines Taktes sind zwar von gleicher Länge und Dauer, aber — der ungleichen Accentuirung wegen — nicht von gleicher innerer Bedeutsamkeit, von gleichem Gewichte. Man unterscheidet daher schwere und leichte Takttheile. In der zweitheiligen Taktordnung ist der erste Takttheil schwer, der zweite leicht, in der dreitheiligen Taktordnung ist der erste schwer, der 2. und 3. sind leicht.

6. Ob in einem Tonstücke die zwei- oder dreitheilige Taktordnung herrschend sei, sagt uns unser musikalisches Gefühl. Den 2theiligen Takt empfinden wir z. B. in folgendem Tonsatze:
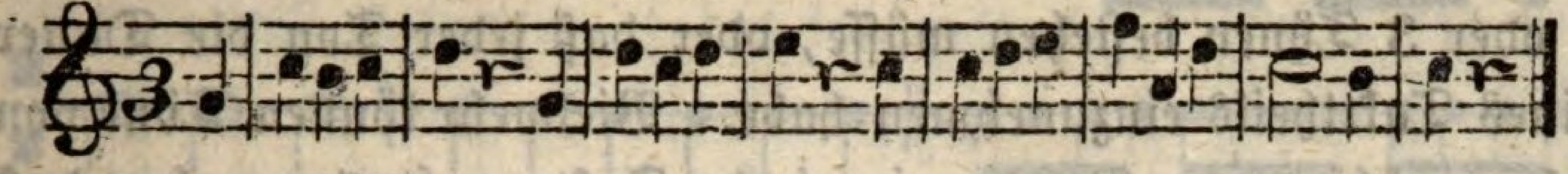


Die dreitheilige Taktordnung stellt sich uns in folgendem Satze dar:



7. Damit die Theile eines Taktes immer gleich schnell auf einander folgen, ist man gewohnt, durch gleich schnelles Zählen oder durch regelmäßige Handbewegungen die Aufeinanderfolge und Dauer derselben anzuzeigen. Man nennt dieses Verfahren taktiren. Bei zweitheiligen Takten zählt man gewöhnlich 1—2, oder man macht 2 Handbewegungen, ab- und aufwärts; bei dreitheiligen Takten zählt man 1—2—3, oder man macht 3 Handbewegungen, abwärts, links, aufwärts.

8. Fängt ein Tonstück mit einem leichten Takttheile an, so erscheint der erste Takt als ein unvollständiger, und wird, weil man die leichte Zeit durch den Aufschlag taktirt, Auftakt genannt. In kürzeren Tonstücken, besonders in solchen, die zu wiederholen sind, enthält der letzte Takt an Zeitwerth

um so viel weniger, als der Auftakt beträgt, bildet also mit dem Auftakte einen vollständigen Takt, z. B.:



Anmerkung. An vorzuspielenden Tonsätzen lernt jetzt der Schüler urtheilen, ob in ihnen die 2- oder 3theilige Taktordnung herrsche. Zugleich übt er sich im gleichmäßigen Taktiren.

---

§. 11.

Einfache Taktarten.

1. Die Takte, wie wir sie bis jetzt kennen gelernt haben, bestehen entweder aus zwei oder drei Takttheilen. Diese Theile eines Taktes werden in den verschiedenen Tonstücken bald durch größere, bald durch kleinere Notenformen dargestellt. Man kann sich der Viertel, der Halben, der Ganzen, der Achtel zur Bezeichnung der Takttheile bedienen. Dieser Umstand hat Veranlassung gegeben, innerhalb der Taktordnungen noch verschiedene Taktarten zu unterscheiden. Je nachdem man zur Darstellung der Takttheile die eine oder andere Notenform benützt, unterscheidet man bei der zweitheiligen Taktordnung einen $\frac{2}{4}$, $\frac{2}{2}$, $\frac{2}{1}$, $\frac{2}{8}$ Takt, bei der dreitheiligen Taktordnung einen $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{2}$, $\frac{3}{1}$, $\frac{3}{8}$, auch wohl $\frac{3}{16}$ Takt. Eine Taktart ist demnach eine Taktordnung, deren Theile durch eine bestimmte Notenform dargestellt sind.

2. Welcher Taktart ein Tonstück angehöre, wird gewöhnlich zu Anfang desselben angezeigt. Dieß geschieht in der Regel in Form eines Bruches, dessen Zähler die Zahl der Takttheile, (also die Taktordnung) und dessen Nenner den Namen der Notenform (mithin die Taktart) bestimmt. Durch den Bruch $\frac{3}{4}$ wird angedeutet, daß die dreitheilige Taktordnung stattfinde, und daß die Takttheile durch Viertelnoten dargestellt seien. Man nennt dergleichen Andeutungen am Anfange eines Taktes, Zahl und Form der Takttheile betreffend, die rhythmische Vorzeichnung. Sie erhält ihren Platz unmittelbar nach dem Schlüssel oder nach der chromatischen Vorzeichnung.

3. Bestehen nun auch unsere Takte aus 2 oder 3 Takttheilen, so soll damit nicht gesagt sein, daß jeder Takt auch aus 2 oder 3 Tönen bestehen müsse, oder daß jeder Ton die Dauer eines Takttheils einzunehmen habe. Vielmehr können Töne von sehr verschiedener Geltung in einem Takte auftreten, ohne daß die Zahl der Takttheile oder das Verhältniß ihres Gewichts im Geringsten eine Veränderung erleidet.

Es können hier 5 Fälle vorkommen:

a) Jeder Takttheil hat seinen besondern Ton.

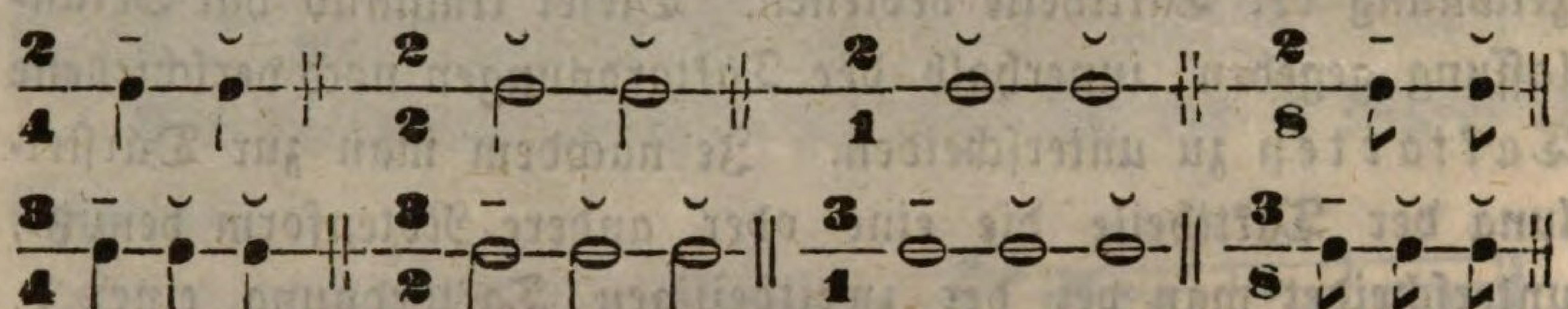
b) Ein Ton zieht sich über mehrere Takttheile hin.

c) Die Takttheile werden in kleinere Zeittheile zerfällt und jedem Zeittheilchen ein Ton zugewiesen.

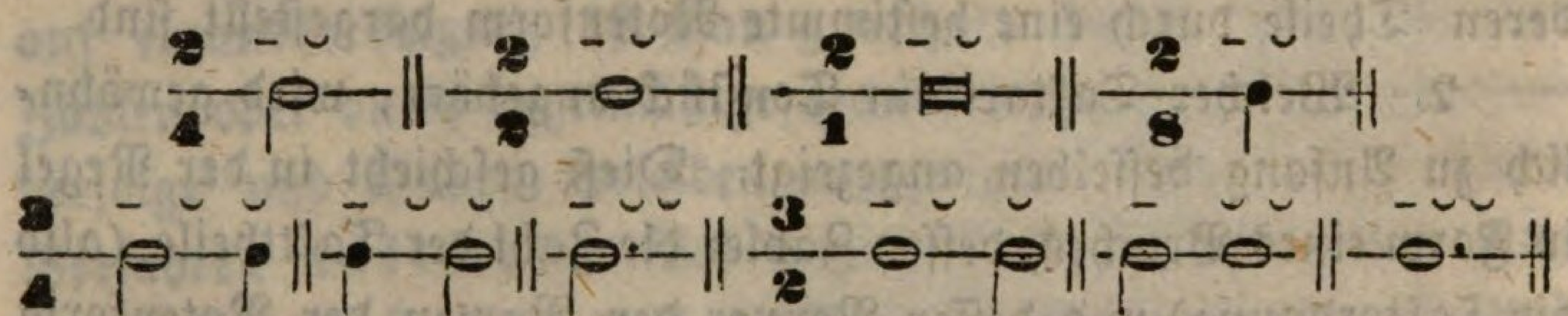
d) Die zerfällten Takttheile werden auf mancherlei Weise wieder zusammengezogen.

e) Statt der Töne treten hie und da Pausen auf.

4. Hat jeder Takttheil seinen eigenen Ton, so gewähren die Takte in der 2- und 3theiligen Taktordnung folgende Ansicht:
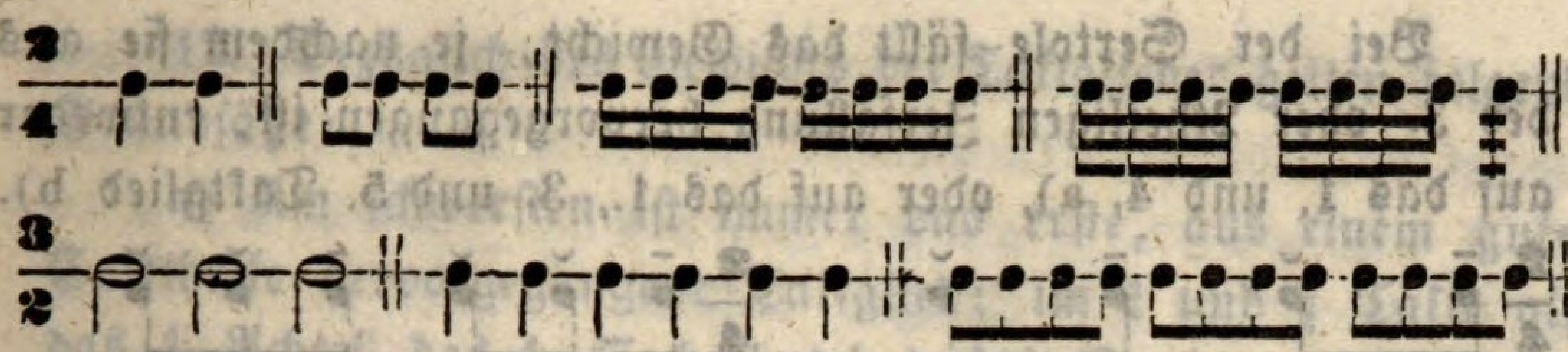


5. Finden Zusammenziehungen der Takttheile statt, so stellen sich die Takte in folgender Weise dar:
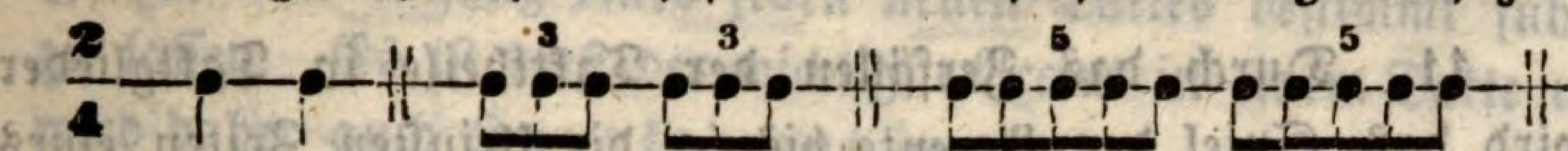


6. Werden Takttheile in kleinere Zeittheile zerfällt, so entstehen Taktglieder. Diese Zerfällung kann eine gerade und ungerade sein; auch können die Taktglieder selbst wieder in kleinere Glieder gespalten werden, so daß sich verschiedene Grade der Zerfällung unterscheiden lassen.

7. Bei der geraden Zerfällung wird der Takttheil oder das Taktglied in je 2 Glieder zerlegt, z. B.
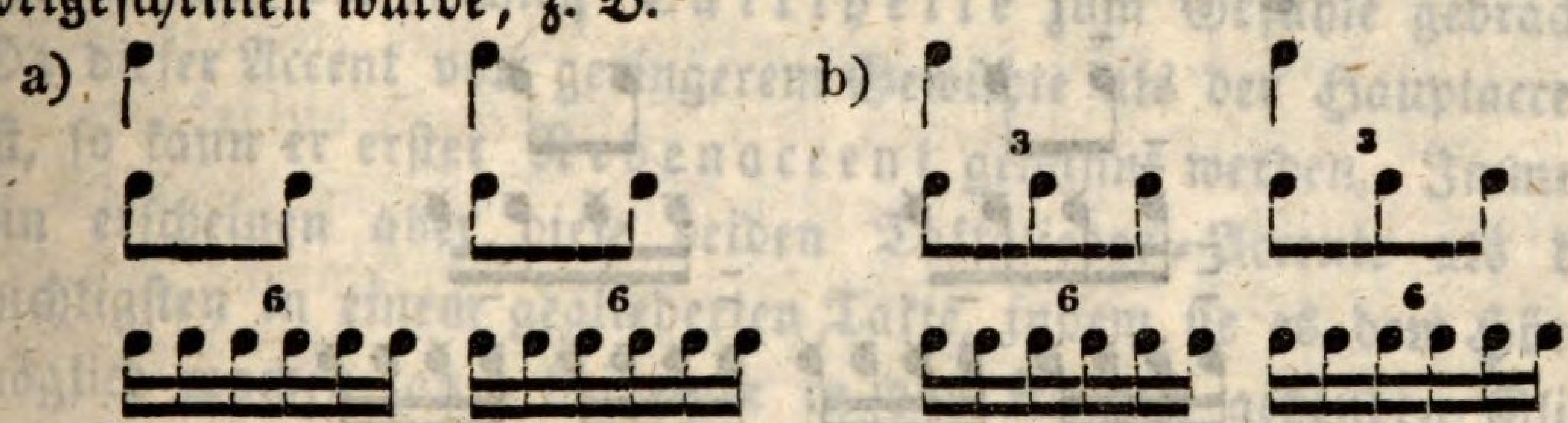


8. Bei der ungeraden Zerfällung zerlegt man den Takttheil gewöhnlich in 3, seltener in 5, 7, 9 Taktglieder, z. B.



9. Zuweilen wird die Zerfällung gerade begonnen und ungerade fortgesetzt, oder es wird von der ungeraden zur geraden Zerfällung fortgeschritten. Beides kommt bei der Sextole vor, die sich als eine Zerfällung zweiten Grades ansehen läßt, und dadurch entstanden sein kann, daß

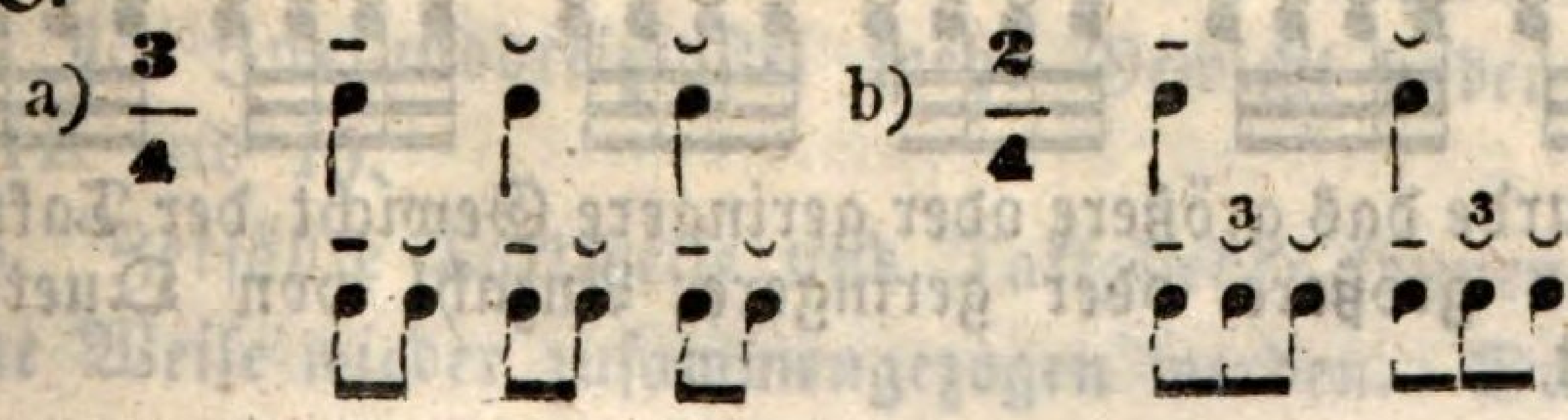
a) von der zweitheiligen zur dreitheiligen, oder

b) von der 3theiligen zur 2theiligen Zerfällung fortgeschritten wurde, z. B.
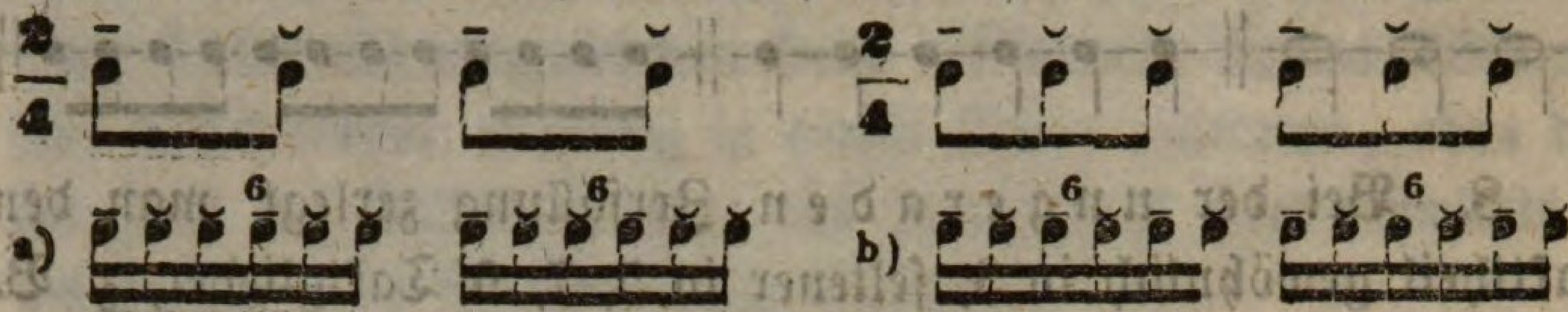


Im ersten Fall ist die Sextole aus dreitheiliger Zerfällung zweier Achtelnoten hervorgegangen, und erscheint demnach als eine Doppeltriole; im 2. Fall ist sie eine einfache, jedoch zweitheilig gegliederte Triole. Der erste Fall ist der gewöhnlichere.

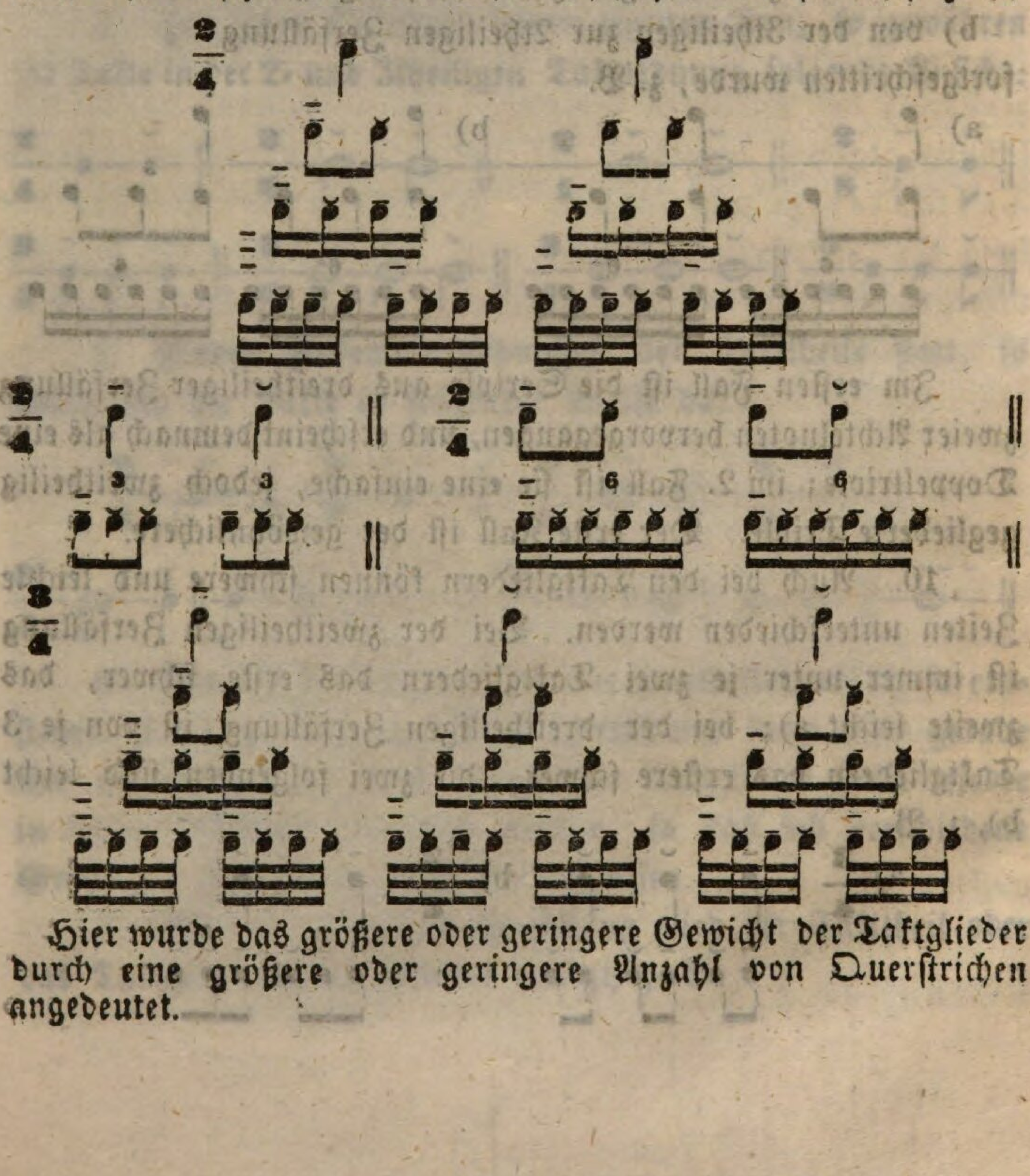
10. Auch bei den Taktgliedern können schwere und leichte Zeiten unterschieden werden. Bei der zweitheiligen Zerfällung ist immer unter je zwei Taktgliedern das erste schwer, das zweite leicht a); bei der dreitheiligen Zerfällung ist von je 3 Taktgliedern das erstere schwer, die zwei folgenden sind leicht b), z. B.



Bei der Sextole fällt das Gewicht, je nachdem sie aus der 3- oder 2theiligen Zerfällung hervorgegangen ist, entweder auf das 1. und 4. a), oder auf das 1., 3. und 5. Taktglied b).



11. Durch das Zerfällen der Takttheile in Taktglieder wird das Spiel der Accente bis in die kleinsten Zeiten eines Taktes hinab verpflanzt. Dessen ungeachtet muß aber der ursprüngliche Unterschied zwischen schwerem und leichtem Takttheile aufrecht erhalten bleiben. Dieß geschieht dadurch, daß den durch Zerfällung entstandenen schweren Taktgliedern zum Theil nur ein untergeordnetes Gewicht zuerkannt wird; daß man also verschiedene Grade des Gewichts unterscheidet, z. B.



Hier wurde das größere oder geringere Gewicht der Taktglieder durch eine größere oder geringere Anzahl von Querstrichen angedeutet.

12. Bezüglich des Gewichts der Taktglieder gelten folgende Grundsätze:

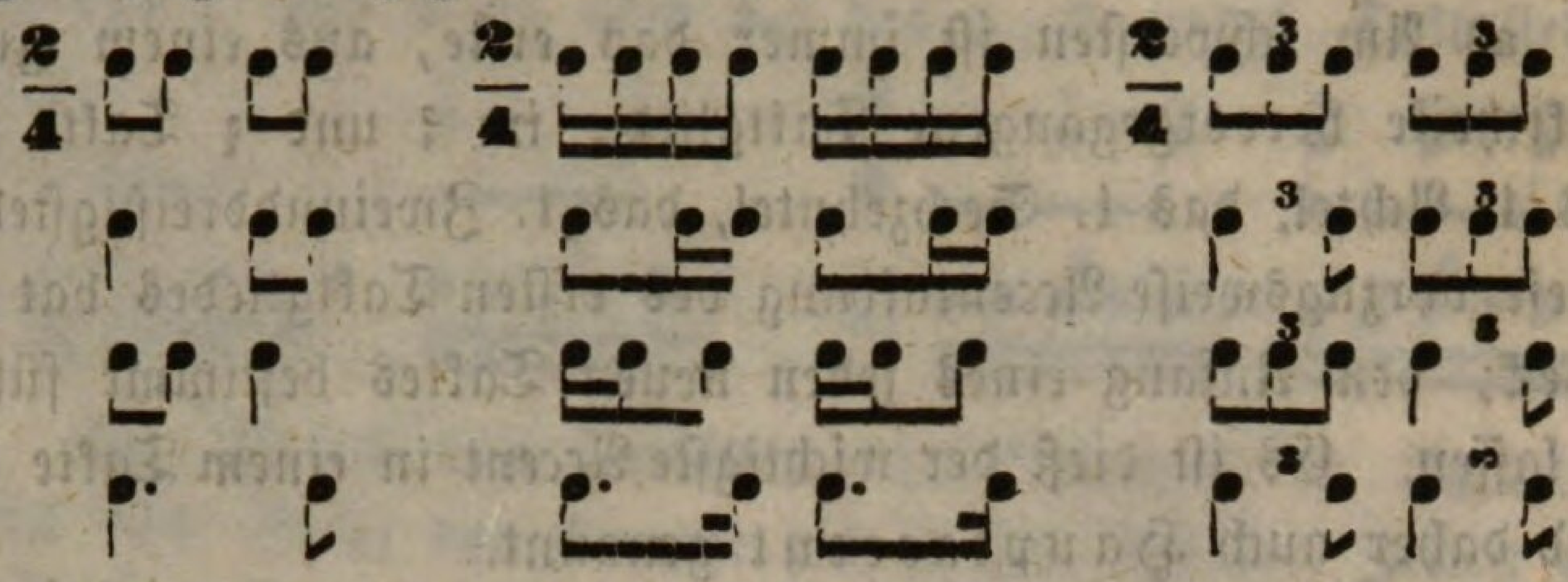
a) Am schwersten ist immer das erste, aus einem guten Takttheile hervorgegangene Taktglied; im $\frac{2}{4}$ und $\frac{3}{4}$ Takte also das 1. Achtel, das 1. Sechzehntel, das 1. Zweiunddreißigstel ꝛc. Diese vorzugsweise Accentuirung des ersten Taktgliedes hat den Zweck, den Anfang eines jeden neuen Taktes bestimmt fühlen zu lassen. Es ist dieß der wichtigste Accent in einem Takte und wird daher auch Hauptaccent genannt.

b) Am meisten Gewicht nach diesem ersten Taktgliede eines jeden Taktes hat das erste, aus einem leichten Takttheile hervorgegangene Taktglied; im $\frac{2}{4}$ Takt also das 3. Achtel, das 5. Sechzehntel, das 9. Zweiunddreißigstel ꝛc., im $\frac{4}{4}$ Takte auch noch das 5. Achtel, das 9. Sechzehntel, das 17. Zweiundreißigstel. Durch diese zwar schwächere, den übrigen Taktgliedern gegenüber aber immer noch genug hervortretende Accentuirung wird der Anfang der leichten Takttheile zum Gefühle gebracht. Da dieser Accent von geringerem Gewichte als der Hauptaccent ist, so kann er erster Nebenaccent genannt werden. Immerhin erscheinen aber diese beiden Taktglieder-Accente als die wichtigsten in einem gegliederten Takte, indem sie es dem Hörer möglich machen, auch bei einer in das Kleinste gehenden Gliederung immer noch die einzelnen Takttheile und deren Gewicht bestimmt zu empfinden.

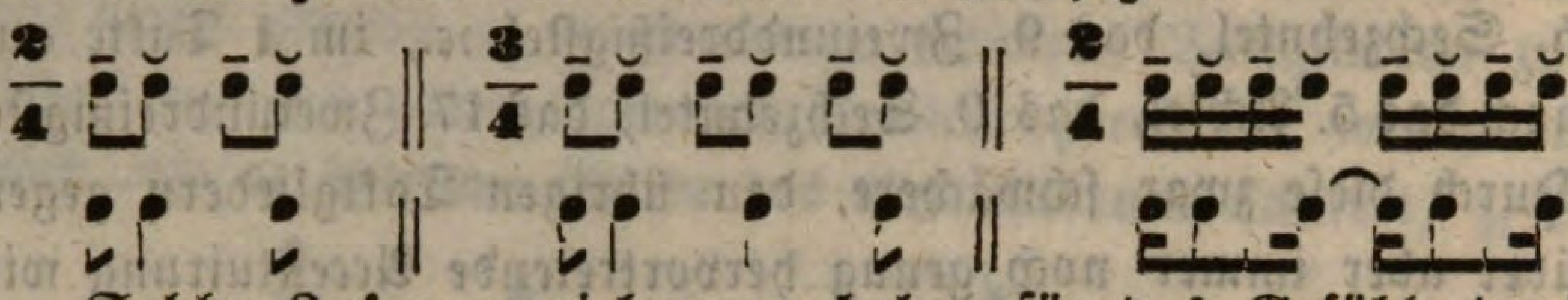
c) Um auch das Gewicht der dazwischen liegenden untergeordneten Taktglieder zu bestimmen, hat man zu untersuchen, ob dieselben aus schweren oder leichten Taktgliedern entsprossen sind. Die Entscheidung erfolgt nach dem Grundsatze, daß ein aus einem schweren Taktgliede hervorgegangenes erstes Taktglied mehr Gewicht haben müsse, als ein anderes, der aus einem leichten Taktgliede hervorging. Hiernach dürfte es begreiflich erscheinen, warum in obigem $\frac{4}{4}$ Takte bei der 3. Zerfällung das 5. und 13. Zweiunddreißigstel mehr Gewicht haben, als das 3., 7., 11. und 15.

13. Zerfällte Takttheile und Taktglieder können auf verschiedene Weise wieder zusammengezogen werden. Dadurch er-

gibt sich eine Menge neuer rhythmischer Formen. Als Beispiele mögen folgende Figuren dienen:

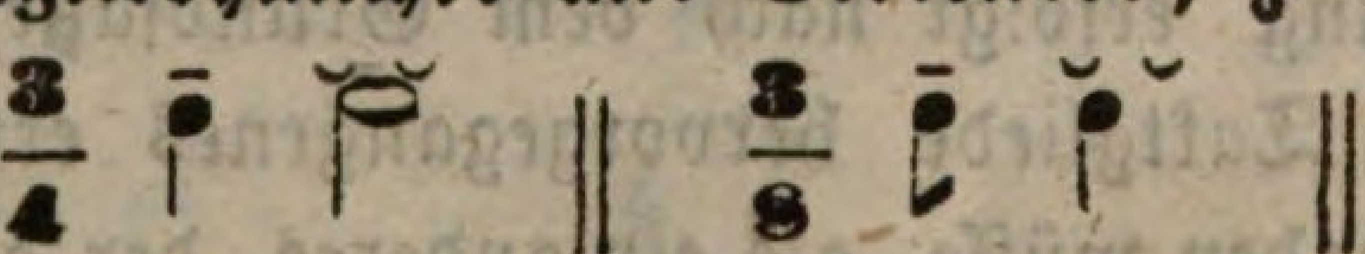


14. Bei diesen Zusammenziehungen kommt es öfters vor, daß ein leichtes Taktglied mit einem darauf folgenden schweren zu einer Note verbunden wird, z. B.



Solche Zusammenziehungen haben für das Gefühl etwas Widerstrebendes, weil der regelmäßige Wechsel zwischen schweren und leichten Takttheilen oder Taktgliedern aufgehoben zu werden scheint, und die ganze taktische Ordnung gleichsam zu wanken beginnt. Man nennt dergleichen rhythmische Figuren Synkopen. Dieser Ausdruck ist von einem griechischen Worte abgeleitet, das zerschneiden bedeutet.

15. Auch jene Zusammenziehungen, wie sie zuweilen in der dreitheiligen Taktordnung vorkommen, wo nämlich die beiden leichten Zeiten zu einer Einheit verschmolzen oder auf einen Ton vereinigt werden, haben für unser taktisches Gefühl etwas Ungewöhnliches und Störendes, z. B.

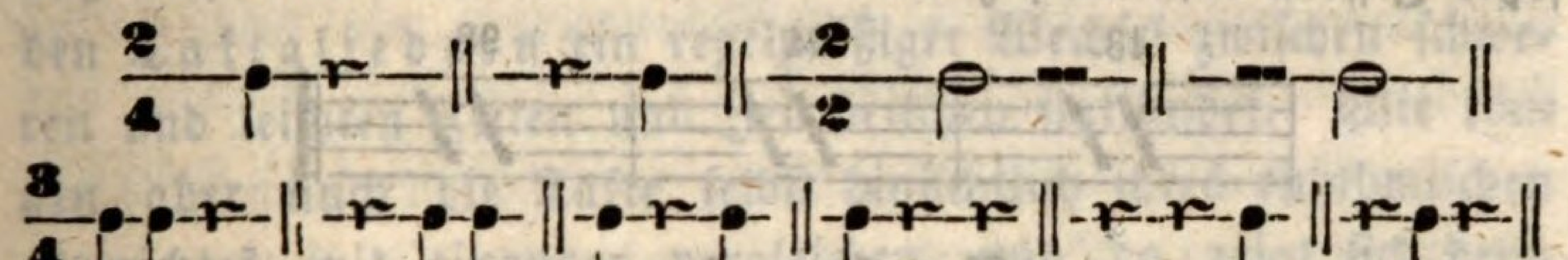


Wir empfinden hier eine gewisse Verschiebung oder Verrückung der natürlichen Ordnung, indem die untergeordneten leichten Zeiten in Folge ihrer Zusammenziehung oder Verschmelzung ein materielles Uebergewicht über die schwere Zeit, die durch einen verhältnißmäßig kürzern Ton vertreten ist, erlangen. Man nennt solche Figuren rhythmische Rückungen.

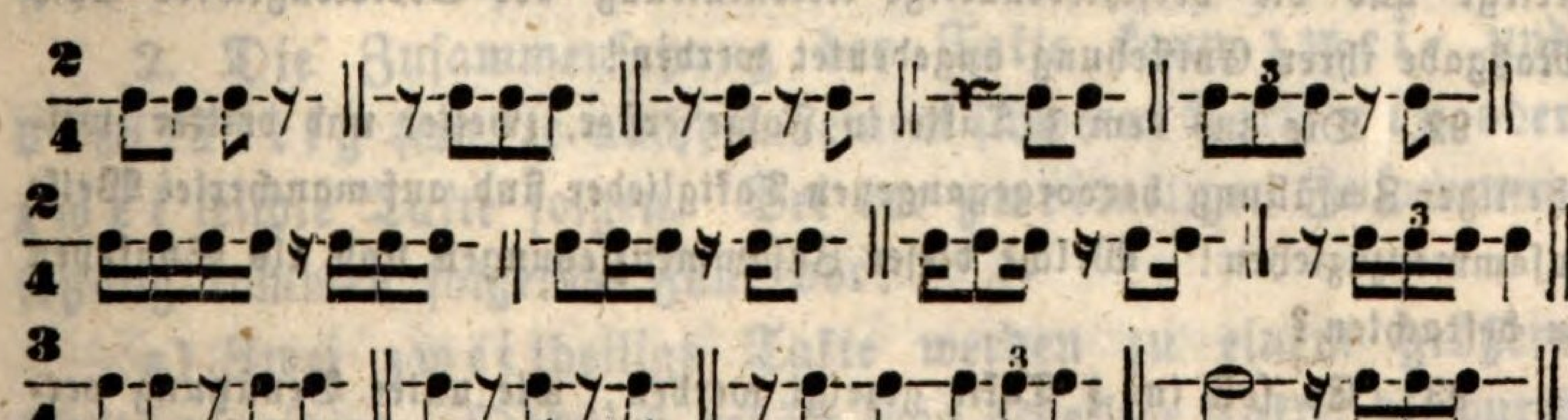
Wollen auch Synkopen und rhythmische Rückungen unserem Gefühle widerstreben, so kann doch nicht geläugnet werden, daß ihre Anwendung, wenn sie am rechten Orte geschieht, von vortrefflicher Wirkung ist. In der älteren Musik haben diese beiden Figuren eine sehr bedeutende Rolle gespielt.

16. Mit den Tönen können endlich auch Pausen auf mannigfache Weise abwechseln. Diese Pausen haben entweder die Dauer eines Taktheils, oder eines Taktgliedes, können aber auch die Dauer eines Taktes, ja sogar mehrerer Takte haben.

Nehmen die Pausen die Dauer eines **Taktheils** ein, so ergeben sich im 2/4, 2/2 und 3/4 Takte folgende rhythmische Figuren:

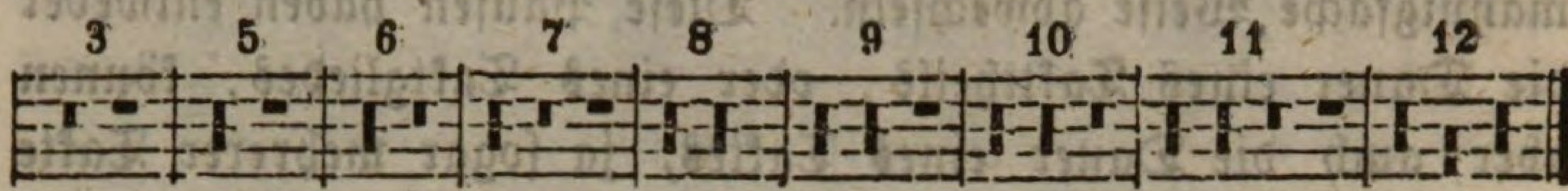


17. Werden durch Pausen **Taktglieder** vertreten, so ist die Mannigfaltigkeit noch viel bedeutender. Es kann nämlich nur **ein** Taktglied, es können aber auch **mehrere** durch Pausen ersetzt werden; diese Pausen können an den verschiedensten Stellen des Taktes Platz nehmen; endlich können auch mit den Pausen die mannigfaltigsten Notengestalten in Verbindung treten. Dadurch ergibt sich ein Reichthum an rhythmischen Figuren, der an das Unendliche gränzt. Durch folgende Beispiele soll nur eine kleine Andeutung hievon gegeben werden:

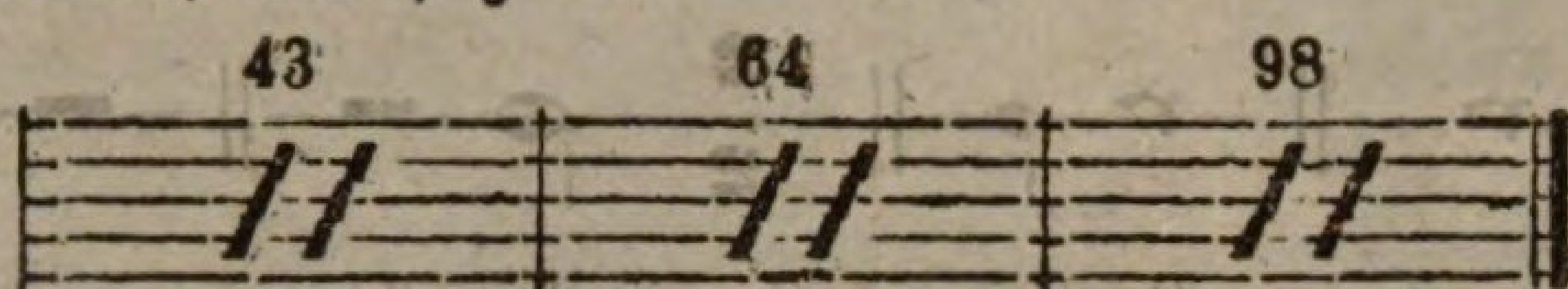


18. Ist ein ganzer Takt zu pausiren, so wird dieß durch die ganze Pause (▬ angedeutet, mag nun die Taktordnung

zwei- oder dreitheilig und die Taktart der $\frac{2}{2}$ oder $\frac{2}{4}$, der $\frac{3}{2}$, $\frac{3}{4}$ oder $\frac{3}{8}$ Takt sein. Sind mehre Takte zu pausiren, so hat man für 2 volle Takte die Pause der Brevis (▖), und für 4 Takte die Pause der Longa (▐). Durch Zusammenstellung dieser 3 Zeichen kann jede beliebige Zahl zu pausirender Takte angedeutet werden, z. B.



Sind sehr viele Takte zu pausiren, so zeigt man dieses auf kürzere Weise dadurch an, daß man 2 schräge Striche in den Takt zieht und die Zahl der zu pausirenden Takte durch darüber gesetzte Ziffern bestimmt, z. B.



Aufgaben.

88. Welches sind unsere 2theiligen, welches unsere 3theiligen Taktarten? Durch welche Notenformen werden in jeder dieser Taktarten die Takttheile dargestellt und wie deren verschiedenes Gewicht bezeichnet?

89. Die Takttheile des $\frac{2}{4}$ Taktes sind 2theilig zu zerfällen, ebenso die hieraus entstandenen Taktglieder bis zur 3. Zerfällung! Die Bezeichnung der verschiedenen Grade des Accentes ist beizufügen!

90. Die Takttheile des $\frac{2}{4}$ Taktes sind in Triolen, Quintolen, Septimolen und Novemolen zu zerlegen! Zugleich ist anzuzeigen, auf welche Taktglieder Haupt- und Nebenaccent fallen!

91. Die Takttheile des $\frac{2}{4}$ Taktes sollen auf doppelte Weise in Sextolen zerlegt und die verschiedenartige Accentuirung der Sextolenglieder nach Maßgabe ihrer Entstehung angedeutet werden!

92. Die aus dem $\frac{2}{4}$ Takte in Folge erster, zweiter und dritter zweitheiliger Zerfällung hervorgegangenen Taktglieder sind auf mancherlei Weise zusammenzuziehen! Welche dieser Zusammenziehungen sind als Synkopen zu betrachten?

93. Es soll im $\frac{2}{4}$ Takte gezeigt werden, wie unter Benützung verschiedenartiger Zerfällung der Takttheile und Taktglieder, sowie durch Einmischung von Pausen möglichst viele rhythmische Gestalten sich entfalten können!

94. In der Klavier- oder Gesangschule sollen Tonstücke aufgesucht werden, die im $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$ Takte stehen! Von welcher rhythmischen Beschaffenheit sind die einzelnen Takte? (Wo hat jeder Takttheil seinen eigenen Ton? Wo sind Takttheile zerfällt? Wo findet eine Zusammenziehung der Takttheile oder Taktglieder statt? Wo zeigen sich rhythmische Rückungen, wo Synkopen? Wohin fallen bei diesem oder jenem gegliederten Takte die Accente?)

---

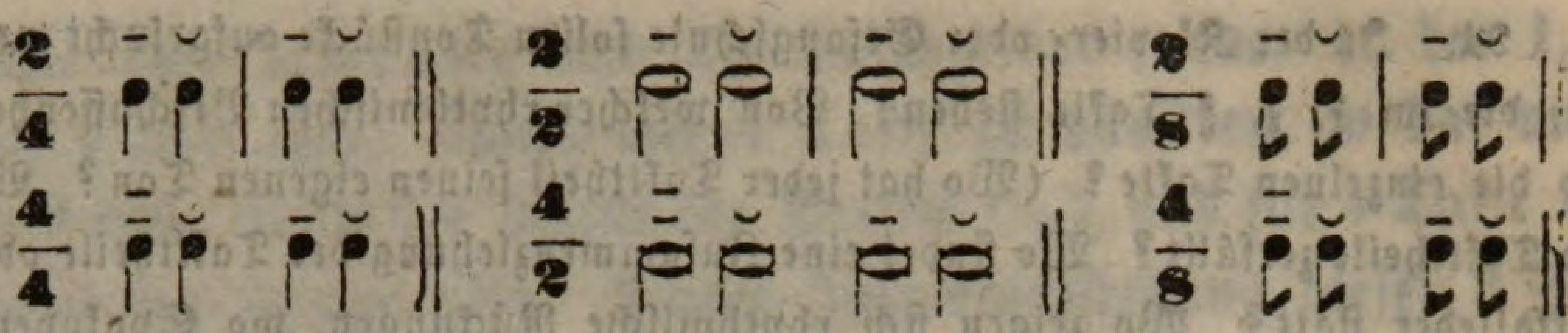
§. 12.

Zusammengesetzte Taktarten.

1. Bisher haben wir bloß den einfachen Takt in seiner rhythmischen Gliederung in's Auge gefaßt und dabei gefunden, daß nicht nur unter den Takttheilen, sondern auch unter den Taktgliedern ein regelmäßiger Wechsel zwischen schweren und leichten Zeiten und Zeittheilchen stattfindet. Wir können aber auch die Takte selbst hinsichtlich ihres rhythmischen Gewichtes mit einander vergleichen, und da zeigt sich denn nicht selten dieselbe Abwechslung zwischen schweren und leichten Takten, wie wir solche schon bei den Takttheilen und Taktgliedern in verkleinertem Maßstabe wahrgenommen haben. Nach einem schweren Takt folgt oft ein leichter, oder es folgen 2 leichte Takte. Diese Takte stellen sich unserem Gefühle als zusammengehörig dar; sie bilden gleichsam eine höhere rhythmische Einheit. Daher werden auch solche zusammengehörige Takte gar nicht durch Taktstriche getrennt; man faßt sie vielmehr in einen größeren Takt zusammen, der dann als ein zusammengesetzter Takt zu betrachten ist.

2. Die Zusammensetzung der Takte kann zwei- und dreitaktig sein, je nachdem einem schweren Takte ein oder zwei leichte Takte folgen. Bei der zweitaktigen Zusammensetzung kommen folgende Fälle vor:

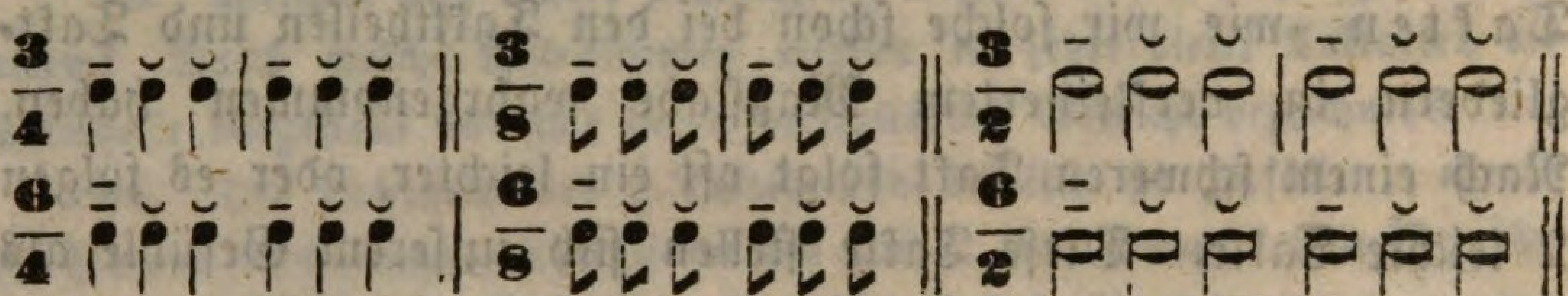
a) Zwei zweitheilige Takte werden zu einem größern Takte vereinigt. Dadurch erhält man 4theilige Takte, die durch 4 Schläge (abwärts, links, rechts, aufwärts) taktirt werden. Aus dem einfachen $\frac{2}{4}$, $\frac{2}{2}$, $\frac{2}{8}$ Takt wird ein $\frac{4}{4}$, $\frac{4}{2}$, $\frac{4}{8}$ Takt, z. B.



Anmerk. Der 4/4 Takt wird gewöhnlich ganzer Takt genannt und durch ein C bezeichnet. Den 2/2 Takt nennt man auch kleinen Alla breve-Takt und bezeichnet ihn durch 2 oder ein durchstrichenes C, während der 4/2 Takt großer Alla breve-Takt genannt wird und folgerichtig durch 2 durchstrichene C zu bezeichnen wäre.

Da unter je 2 einfachen Takten der erste schwerer ist, als der zweite, so wird auch dem schweren Takttheile im 1. Takte ein größeres Gewicht inwohnen, als dem schweren Takttheile im 2. Takte. Daher hat in einem 4theiligen Takte der 1. Takttheil den Haupt-, der 3. den Nebenaccent, wie solches oben durch Querstriche angedeutet ist.

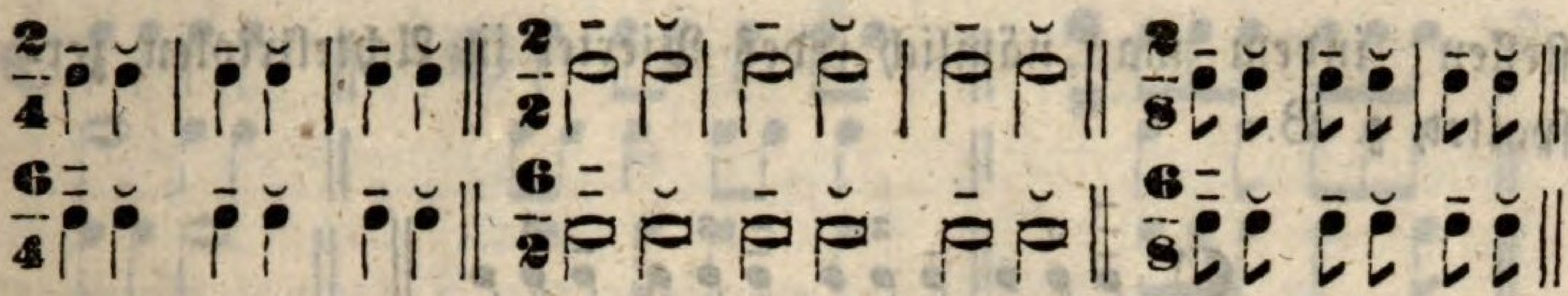
b) Zwei dreitheilige Takte werden zu einem größeren Takte vereinigt. Dadurch erhält man 6theilige Takte, indem aus dem einfachen 3/4, 3/8, 3/2 Takt ein 6/4, 6/8, 6/2 Takt entsteht, z. B.



Die Accente fallen hier auf den 1. und 4. Takttheil mit der angedeuteten Bevorzugung des 1. Takttheils. Beim Taktiren macht man, wie bei einem 4theiligen Takte, gewöhnlich nur 4 Schläge, jedoch in der Art, daß der erste und dritte Schlag die Dauer von 2 Takttheilen erhält.

3. Bei der dreitaktigen Zusammensetzung können folgende Fälle vorkommen:

a) Es können 3 zweitheilige Takte zu einem größeren Takte verbunden werden. Dadurch erhält man 6theilige Takte, in welchen das Gewicht vorzugsweise auf dem 1., dann aber auf dem 3. und 5. Takttheil ruht. Aus dem einfachen 2/4, 2/8, 2/2 Takt wird ein 6/4, 6/8, 6/2 Takt, z. B.



Derartig zusammengesetzte Takte erwecken jedoch mehr das Gefühl eines dreitheiligen, als eines sechstheiligen Taktes, indem man, besonders bei etwas schneller Bewegung, geneigt ist, je 2 Taktheile immer als einen zu betrachten. Daher werden dergleichen Takte gewöhnlich auch nur als dreitheilige vorgezeichnet. Man setzt nämlich statt $\frac{6}{4}$, $\frac{6}{2}$, $\frac{6}{8}$ lieber $\frac{3}{2}$, $\frac{3}{1}$, $\frac{3}{4}$, und taktirt auch diese Takte der einfachen dreitheiligen Taktordnung gemäß.

b) Es werden 3 dreitheilige Takte zu einem größeren Takte vereinigt. Dadurch entstehen 9theilige Takte, in welchen das Gewicht auf den 1., 4. und 7. Taktheil fällt. Statt des einfachen $\frac{3}{8}$, $\frac{3}{4}$ Taktes erhält man einen $\frac{9}{8}$, $\frac{9}{4}$ Takt, z. B.



Beim Taktiren macht man gewöhnlich nur 3 Schläge, und zwar auf je 3 Taktheile einen.

4. Zusammengesetzte Takte können sogar abermals zusammengesetzt werden. Es ist dieß besonders beim $\frac{6}{8}$ Takt der Fall, wenn nämlich in einem Tonstücke von je zwei $\frac{6}{8}$ Takten der erste schwerer ist, als der zweite. Durch Vereinigung von zwei solchen Takten entsteht der $\frac{12}{8}$ Takt, z. B.



Das Gewicht fällt hier auf den 1., 4., 7. und 9. Taktheil mit der angegebenen Bevorzugung des 1. und 7. Taktheils. In vielen Fällen läßt sich diese Taktart auch im $\frac{6}{4}$ Takt dar-

stellen, indem man nämlich jedes Viertel in Achteltriolen zerspaltet, z. B.
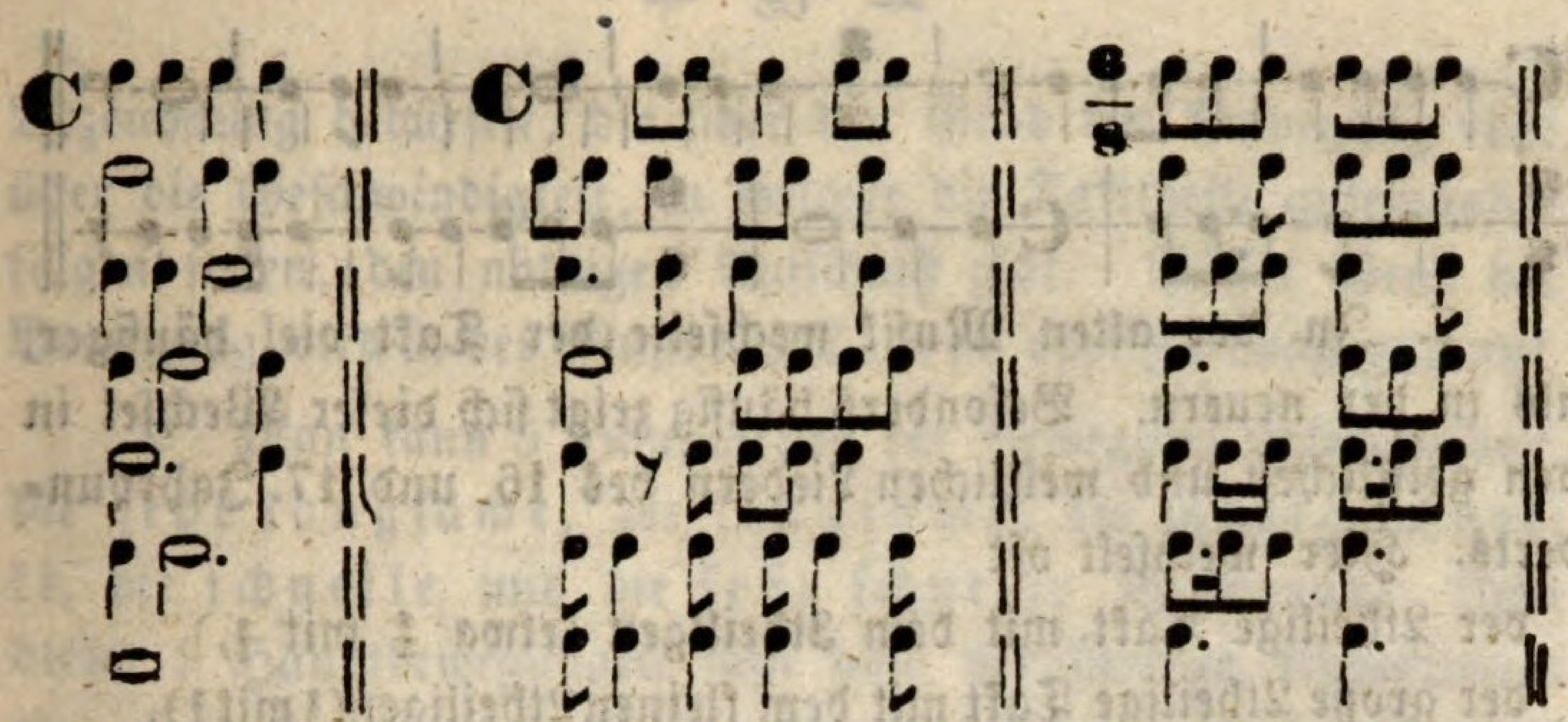


Beim Taktiren des 12/8 Taktes werden 4 Schläge, und zwar auf je 3 Taktttheile immer 1 Schlag gemacht.

5. Außer den bisher besprochenen einfachen und zusammengesetzten Taktarten kommt ausnahmsweise zuweilen der 5/4 Takt vor. Auch er ist nichts anderes, als ein zusammengesetzter Takt, und zwar durch Zusammenziehung des 3- und 2theiligen, oder umgekehrt des 2- und 3theiligen Taktes entstanden. Als schwere Taktttheile gelten bei ihm je nach der Art der Zusammensetzung entweder der 1. und 4., oder der 1. und 3. Taktttheil, z. B.



In alten Volksliedern hat diese Taktart öfters Anwendung gefunden. In der ersten Zusammensetzung (3/4 und 2/4) finden wir sie z. B. in dem Volksliede: Ei, du mein lieber Goldschmied 2c., in der zweiten Zusammensetzung (2/4 und 3/4) in dem allbekannten Liede: Prinz Eugen, der edle Ritter 2c.

6. Sowie bei den einfachen Taktarten ein Zusammenziehen der Taktttheile auf e i n e n Ton und ein verschiedenartiges Zerfällen derselben in kleinere Zeittheilchen möglich war, so ist dieß auch bei den zusammengesetzten Taktarten der Fall. Es lassen sich daher auch hier die mannigfachsten rhythmischen Formen bilden, die durch Einfügen von Pausen noch unendlich vermehrt werden können. Nur durch einige Beispiele soll auf den unerschöpflichen Reichthum solcher Formen hingewiesen werden.



Aufgaben.

95. Welches sind unsere 4theiligen Taktarten? Aus welchen einfachen Taktarten sind sie hervorgegangen? Auf welche Takttheile fällt Haupt- und Nebenaccent?

96. Welches sind unsere 6theiligen Taktarten? Auf welch verschiedene Weise können sie entstehen? Wohin fallen die Accente?

97. Welche 9 und 12theilige Taktarten kommen in der Musik vor? Unter welchen Umständen können sie entstehen? Wohin fallen die Accente?

98. In welch verschiedenen Formen kann der $\frac{6}{8}$ Takt auftreten, wenn man seine Takttheile 2 theilig zerfällt und Theile und Glieder verschiedenartig zusammenzieht?

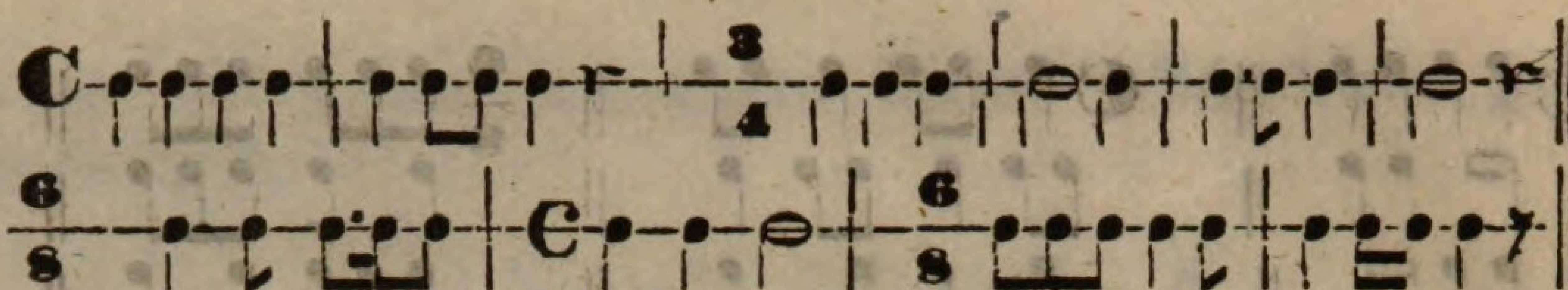
99. Aus der Klavier- oder Violinschule sind Tonsätze aufzusuchen, die im $\frac{4}{4}$, $\frac{6}{4}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{12}{8}$ Takte stehen! Wie sind diese Taktarten zu taktiren? Wohin fallen die Accente? Was läßt sich über die rhythmische Beschaffenheit dieses oder jenes einzelnen Taktes sagen?

---

§. 13.

Der Taktwechsel.

1. Gewöhnlich liegt einem Tonstücke ein und dieselbe Taktart zu Grunde, die zu Anfange des Tonsatzes angezeigt wird. Ausnahmsweise kann jedoch im Laufe eines Tonstückes auch eine andere Taktart eintreten. Hierdurch entsteht ein Wechsel des Rhythmus, ein Taktwechsel, der in der Regel durch eine neue rhythmische Vorzeichnung angedeutet wird, z. B.



2. In der alten Musik wechselte der Takt viel häufiger, als in der neuern. Besonders häufig zeigt sich dieser Wechsel in den geistlichen und weltlichen Liedern des 16. und 17. Jahrhunderts. Hier wechselt oft

der 2theilige Takt mit dem 3theiligen (etwa $\frac{2}{4}$ mit $\frac{3}{4}$,),
der große 2theilige Takt mit dem kleinen 2theiligen ($\frac{2}{2}$ mit $\frac{2}{4}$),
der große 3theilige Takt mit dem kleinen 3theiligen ($\frac{3}{2}$ mit $\frac{3}{4}$),

oder es treten die verschiedensten Taktordnungen in bunter Mischung neben einander auf. Zwar deuteten die Alten diesen Takt-Wechsel nicht an; auch waren bei ihnen die Taktstriche, aus denen man den Umfang der einzelnen Takte hätte erkennen können, noch nicht gebräuchlich; aber in der eigenthümlichen Gestaltung der rhythmischen Figuren tritt uns dieser Taktwechsel so unzweideutig entgegen, daß man alles rhythmischen Gefühles baar sein müßte, wenn man denselben nicht erkennen wollte.

---

§. 14.

Das Tempo.

1. Aus der bisherigen Lehre von den Taktarten hat sich ergeben, daß die Theile eines Taktes durch verschiedene Notengattungen, durch Halbe, Viertel, Achtel, sogar durch Ganze und Sechzehntel, dargestellt werden können. Damit ist aber noch keineswegs angedeutet, wie schnell die Taktheile auf einander folgen sollen; denn die Notenformen bezeichnen bekanntlich nur die *relative*, aber nicht die *absolute* Dauer der Töne.

2. Es kommt aber sehr viel darauf an, in welcher Geschwindigkeit die Taktheile aufeinander folgen; da sich in dem Grade der Bewegung nicht undeutlich der ganze Charakter des Tonstückes ausspricht: in der raschen, lebendigen Bewegung die Freude und Heiterkeit, in der gemessenen und langsamen Bewegung der Ernst, oft auch die Trauer und der Schmerz. Daraus geht hervor, daß wir bei jedem Tonstücke noch einer

Bezeichnung bedürfen, die über den Grad der Bewegung oder über die Geschwindigkeit, in welcher die Takttheile aufeinander folgen sollen, den nöthigen Aufschluß gibt. Dieser Grad der Bewegung wird in der Musik das Tempo oder Zeitmaß genannt.

3. Man kann 5 Hauptgrade der Bewegung unterscheiden, die sehr langsame, die langsame, die mäßig schnelle, die schnelle und die sehr schnelle Bewegung. Jede dieser 5 Hauptbewegungen läßt noch verschiedene Abstufungen zu, so daß von der sehr langsamen bis zu der sehr schnellen Bewegung eine Menge Mittelstufen stattfinden können.

4. Um nun diese verschiedenen Grade der Bewegung, diese Unterschiede im Tempo zu bestimmen, bedient man sich gewöhnlich italienischer Ausdrücke, welche zu Anfang des Stückes gesetzt werden. Die gebräuchlichsten dieser Ausdrücke sind folgende:

a) Für die sehr langsame Bewegung:
Largo = breit, Larghissimo = höchst langsam,
Grave = schwer,
Adagio = langsam, Adagiosissimo = sehr langsam,
Lento = schleppend.

b) Für die langsame Bewegung:
Larghetto = etwas breit,
Andante = gehend,
Andantino = etwas gehend,
Sostenuto = gehalten,
Commodo = bequem.

c) Für die mäßig schnelle Bewegung:
Allegretto = etwas lebhaft,
Moderato = mäßig,
Con moto = mit Bewegung,
Allegro moderato = mäßig lebhaft.

d) Für die schnelle Bewegung:
Allegro = lebhaft, munter,
Con brio = frisch, bewegt,
Con fuoco = feurig,
Agitato = mit Unruhe bewegt.

e) Für die **sehr schnelle** Bewegung:

Vivace = lebhaft,
Vivacissimo = sehr lebhaft,
Presto = schnell,
Prestissimo = sehr schnell,
Furioso = ungestüm, wild.

5. Die meisten dieser Ausdrücke können durch Beiwörter noch verstärkt oder ermäßigt werden. Solche Beiwörter sind:

assai = sehr,	non troppo = nicht zu sehr,
molto = viel,	quasi = fast, beinahe,
non molto = nicht viel,	un poco = ein wenig,

z. B. Largo assai = sehr breit, Allegro molto = sehr schnell,
Allegro, ma non troppo = munter, aber nicht zu sehr.

6. Alle diese Ausdrücke zeigen ein Tempo an, das vom Anfange bis zum Schlusse des Tonsatzes unverändert beizubehalten ist, falls keine anderen Bestimmungen dazwischen treten. Indeß kommt es doch auch häufig vor, daß inmitten eines Tonsatzes das Tempo wechseln, daß ein höherer oder niederer Grad der bereits begonnenen Bewegung eintreten soll. Hiefür hat man ebenfalls italienische Ausdrücke.

Soll im Laufe eines Tonstückes das Tempo schneller oder langsamer werden, so bezeichnet man dieß durch die Ausdrücke

più = mehr,
meno = weniger,

welche mit dem vorhergegangenen allgemeinen Ausdruck in Verbindung gebracht werden, z. B.

più Allegro = lebhafter (als zuvor),
più Adagio = langsamer,
meno Allegro = weniger lebhaft,
meno Lento = weniger schleppend,
più moto oder più mosso = bewegter,
più vivo = belebter.

7. Oft soll aus einem Grade der Bewegung nur **allmählich** in einen andern übergegangen werden.

Den allmählichen Uebergang zu einem schnellern Tempo bezeichnet man durch

accelerando = schneller werdend,
precipitando = eilend,
stringendo = dringender,
stretto = enge, eng angezogen.

Der allmähliche Uebergang zu einem langsameren Tempo wird durch

ritenuto = zurückgehalten,
rilasciando = nachlassend,
ritardando = zögernd,
rallentando = langsamer werdend,

angedeutet. Soferne dieses Schneller- oder Langsamerwerden in kaum merklichen Abstufungen vor sich gehen soll, setzt man

poco a poco = nach und nach,

z. B. poco a poco rallentando = nach und nach immer langsamer.

8. Will der Componist die Wahl der Bewegung dem Gefühle des Vortragenden überlassen, so setzt er

a piacere = nach Geschmack,
ad libitum = nach Belieben,
senza tempo = ohne bestimmtes Zeitmaß,
tempo giusto = das rechte Tempo.

9. Soll das Tempo durch willkürliches Aushalten einer Note oder Pause augenblicklich unterbrochen werden, so bezeichnet man dieses durch einen über die Note oder Pause gesetzten Punkt und Bogen (𝄐), Fermate, Halt oder Ruhepunkt genannt.

10. Soll nach einer beschleunigten oder zögernden Bewegung wieder ein festes, gleichmäßiges Tempo eintreten, so setzt man

a tempo
al rigore del tempo = nach bestimmtem oder strengem Zeitmaße.

Kehrt man nach irgend einer Veränderung im Tempo zu der ersten Bewegung wieder zurück, so wird dieß durch

tempo primo = voriges (erstes) Zeitmaß

angezeigt.

11. Für gewisse Tonstücke wird das Tempo als bekannt vorausgesetzt. Das ist besonders bei National-Musikstücken der Fall, deren Bewegung sich immer gleich bleibt. Soll nun ein anderes Tonstück in ähnlichem Tempo vorgetragen werden, so wird auf jenes bekannte Tempo in folgender Weise hingewiesen:

Tempo di Minuetto = im Menuettenschritt,
Alla Polacca = im Polonaisenschritt,
Alla Siciliano = dem sicilianischen Schäfertanze ähnlich.

---

12. So zahlreich nun auch die Ausdrücke sind, die zur Bezeichnung des Tempo benützt werden, so müssen wir doch bei näherer Betrachtung gestehen, daß sie keineswegs die absolute Bewegung, die in einem Tonstücke herrschen soll, bezeichnen, daß vielmehr der Willkür noch weiter Spielraum gelassen ist. Adagio bedeutet wohl langsam, Allegro schnell; aber wie langsam, wie schnell die Bewegung sein soll, das sagen uns diese Ausdrücke nicht. Man hat daher schon längst das Unvollkommene solcher Tempobezeichnungen eingesehen, und war auf Mittel bedacht, an die Stelle des Unbestimmten etwas Bestimmtes und Zuverlässiges zu setzen. Dieses Streben führte zur Erfindung der Taktuhren, Taktmesser, Rhythmometer, Metrometer, Chronometer ꝛc.

13. Unter all' den für diesen Zweck erfundenen Hilfsmitteln hat sich bis jetzt keines besser bewährt, als der von Joh. Nepomuk Mälzel aus Regensburg (später Hofmechanikus in Wien) erfundene

Metronom.

Durch ein Räderwerk wird ein Pendel in schwingende Bewegung gesetzt. Diese Bewegung erfolgt schneller oder langsamer, je nachdem ein Bleigewicht, welches sich am Pendel befindet und Regulatur genannt wird, hinauf- oder herabgeschoben wird. Hinter dem Pendel ist eine Tafel angebracht, welche die Ziffern 50, 52, 54, 56, 58, 60, 63, 66, 69, 72, 76, 80, 84, 88, 92, 96, 100, 104, 108, 112, 116, 120, 126, 132, 138, 144, 152 und 160 enthält. Stellt man nun den Regulator am Pendel einer dieser Ziffern gegenüber, so macht der Pendel gerade so

viel Schläge in einer Minute, als die Ziffer auf der Grundtafel besagt, 50 Schläge bei der Ziffer 50, 160 Schläge bei der Ziffer 160. Am langsamsten schwingt der Pendel bei der Ziffer 50, am schnellsten bei der Ziffer 160; im ersten Fall umfaßt ein Pendelschlag $1\frac{1}{5}$ Sekunde, im letztern $\frac{3}{8}$ Sekunden. Gerade 1 Sekunde nimmt jeder Schlag ein, wenn der Regulator auf die Ziffer 60 gestellt wird.

14. Es ist einleuchtend, daß unter Anwendung einer solchen Maschine das Tempo auf das Genaueste bestimmt werden kann. Der Componist darf nur bei jedem Musikstücke die Ziffer angeben, auf welche der Regulator gestellt werden soll, und aus den Schwingungen des Pendels wird sich dann ganz genau die Geschwindigkeit ersehen lassen, mit der die einzelnen Takttheile auf einander folgen sollen. Gewöhnlich findet man die Schnelligkeit der Takttheile in folgender Weise angezeigt:

𝅗𝅥 = 60 M. M. (Mälzel's Metronom.)

♩ = 100 Mlzl. (Mälzel.)

♪ = 152 M. (Metronom.)

15. Soll indeß diese Tempobezeichnung praktischen Werth haben, so ist nothwendig, daß der ausübende Tonkünstler im Besitz eines solchen Metronoms ist. Das ist aber nicht immer der Fall, schon des Kostenpunktes wegen; denn die Mälzel'schen Metronome stehen ziemlich hoch im Preise. Zwar hat man dieselben einfacher und billiger herzustellen gesucht; man hat das Räderwerk weggelassen und dafür dem Pendel unten einen Schwerpunkt gegeben; auch hat man die Ziffern an dem Pendel selbst bemerkt, um die Gradtafel entbehrlich zu machen. Allein dergleichen vereinfachte Metronome kosten immer noch 3 bis 4 fl., sind also immer noch zu theuer, um annehmen zu dürfen, daß sich jeder Musiker in den Besitz eines solchen setzen werde. Daher ist der von Gottfried Weber ausgegangene Vorschlag, sich statt des Metronoms des gewöhnlichen Fadenpendels zu bedienen, der größten Beachtung werth.

16. Befestigt man nämlich eine Bleikugel an einen Faden

und läßt dieselbe schwingen, so erfolgen ebenfalls regelmäßige Schwingungen. Diese Schwingungen sind um so schneller, je kürzer der Faden, und um so langsamer, je länger der Faden ist. Es kann also ein solches Pendel recht wohl als Chronometer oder Taktmesser benützt werden; der Componist darf nur die Länge des Fadens nach einem allgemein bekannten Maße bestimmen. Gottfried Weber bediente sich als Maß der Rheinländischen Zolle, und bezeichnete das Tempo in folgender Weise:

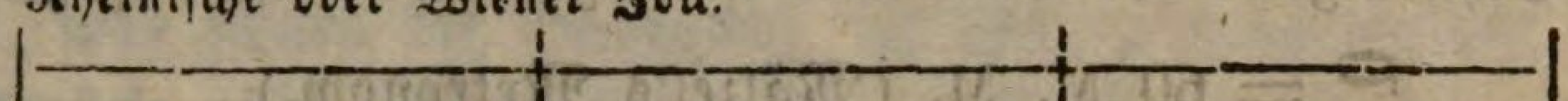
𝅗𝅥 = Pend. 38″ Rh.

𝅘𝅥 = Pend. 14″ Rh.

𝅘𝅥𝅮 = Pend. 6″ Rh.

Wird einer solchen Tempobezeichnung zugleich ein Maßstab beigefügt, z. B.

Rheinische oder Wiener Zoll.



so kann sich jeder Musiker mit wenig Kosten ein Pendel mit einer Zolleintheilung verfertigen, und sich dann eben so genau, wie durch den Metronom, unterrichten, in welcher Geschwindigkeit der Componist das Tempo genommen wissen will.

17. Da bereits viele Componisten das Tempo nach dem Mälzel'schen Metronom bezeichnen, so dürfte es für Nichtbesitzer solcher Maschinen erwünscht sein, hier eine Tabelle zu finden, in welcher den Graden des Mälzel'schen Metronoms die entsprechende Länge des Fadenpendels gegenübergesetzt ist, so daß mit Hilfe dieses Pendels die Mälzel'sche Tempobestimmung entziffert werden kann.

Metronom		Rheinl. Zoll.	Metronom.		Rheinl. Zoll.
50	=	55	66	=	31
52	=	50	69	=	29
54	=	47	72	=	26
56	=	44	76	=	24
58	=	41	80	=	21
60	=	38	84	=	19
63	=	34	88	=	18

Metronom.		Rheinl. Zoll.	Metronom.		Rheinl. Zoll.
92	=	16	120	=	9
96	=	15	126	=	8
100	=	14	132	=	7½
104	=	13	138	=	7
108	=	12	144	=	6½
112	=	11	152	=	6
116	=	10	160	=	5

118. Will man die oben besprochenen 5 Hauptgrade der Geschwindigkeit durch Ziffern nach dem Mälzel'schen Metronom oder dem Weber'schen Chronometer andeuten, so kann dieß ungefähr in folgender Weise geschehen:

a) Sehr langsam: 50 M. M. oder 55″ rh. Pend.
b) Langsam: 60 „ „ 38″ „ „
c) Mäßig schnell: 88 „ „ 18″ „ „
d) Schnell: 108 „ „ 12″ „ „
e) Sehr schnell: 138—160 „ 7—5″ „

§. 15.

Höhere Rhythmen.

1. Bisher haben wir den Rhythmus bloß in seiner äußern Erscheinung kennen gelernt, und hiernach könnte es scheinen, als ob in dem taktmäßigen Einherschreiten der Töne, in dem regelmäßigen Wechsel schwerer und leichter Zeiten, in dem genauen Einhalten eines bestimmten Zeitmaßes das ganze Wesen des Rhythmus enthalten sei. Dem ist aber nicht so. Der Rhythmus hat noch eine höhere Bedeutung. Seine eigentliche Aufgabe ist, die Töne so zu regeln und zu ordnen, daß durch sie gewisse Gefühlszustände ausgedrückt werden. Wenn daher irgend ein mächtiger, ein ergreifender Effekt durch die Tonkunst erzielt wird, so ist gewiß der Rhythmus wesentlich dabei betheiligt. Er ist es, der den Tönen zunächst Geist und Leben einhaucht, der ihnen Sinn

und Bedeutung verleiht. Streift man einer Melodie den Rhythmus ab, so raubt man ihr nahezu das Wichtigste, was sie besitzt: sie hört auf, Melodie zu sein. Wer das bezweifeln wollte, versuche es beispielsweise nur mit dem Liede: „Was ist des Deutschen Vaterland?" Er gebe den Tönen gleiche Dauer und singe sie in einem Tempo, wie man gewöhnlich die Choräle zu singen pflegt, und er wird dann sehen, was aus dem frischen, begeisternden Liede geworden ist. Nicht mit Unrecht hat man daher den Rhythmus die Seele der Musik genannt.
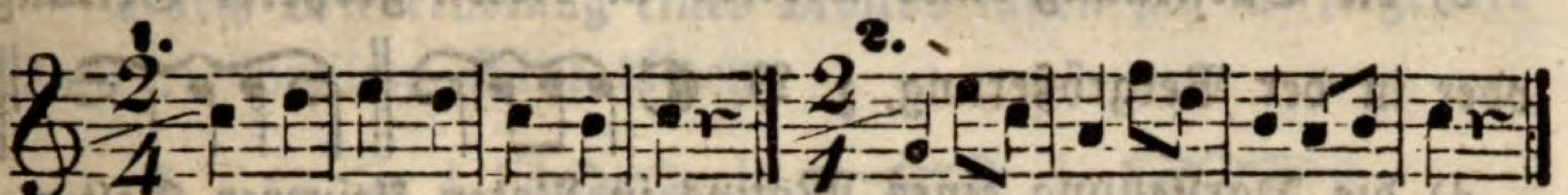
2. Fragt man, woher es komme, daß der Rhythmus so Großes zu leisten vermag, so gewährt die rhythmische Zergliederung von Tonstücken die nöthige Aufklärung. Wir gelangen dabei zu folgenden Resultaten:
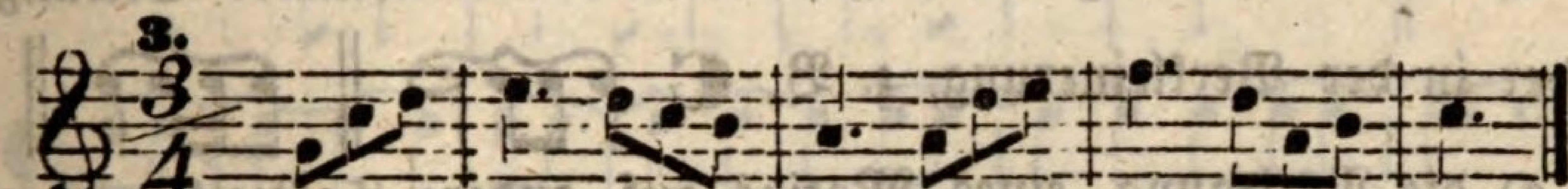
In jedem Tonstücke macht sich irgend eine rhythmische Figur als Hauptfigur geltend. Mehrere Töne treten nämlich zu einer kleinen rhythmischen Tongruppe zusammen und bilden gleichsam den Keim des musikalischen Gedankens, den Antrieb zu aller weiteren rhythmischen Entwicklung. Eine solche bedeutungsvolle rhythmische Tongruppe wird in der Musik rhythmisches Motiv genannt. Es ist fast dasselbe, was in einem sprachlichen Satze das Subjekt, oder in einem Aufsatze das Thema ist. So wie nun in der Sprache durch logische Verbindung der Begriffe Sätze, und durch Verbindung der Sätze Satzgefüge, Satzverbindungen und Perioden entstehen; so entwickelt sich aus dem rhythmischen Motiv, wenn es mit verwandten Motiven symmetrisch in Verbindung tritt, der rhythmische Satz, und durch Verbindung verwandter Sätze die rhythmische Satzverbindung und Periode. Ein Tonstück stellt sich also in rhythmischer Hinsicht eben so als ein einheitlicher Organismus — aus einem rhythmischen Grundgedanken entsprossen — dar, wie eine sprachliche Periode oder eine größere sprachliche Arbeit, deren einzelne Sätze auch nicht willkürlich an einander gereiht sind, sondern sich aus einem Hauptgedanken entwickeln, in logischer Bezie-

hung zu einander stehen, und in ihrer Gesammtheit ein einheitliches Ganzes bilden.

A. Das rhythmische Motiv.

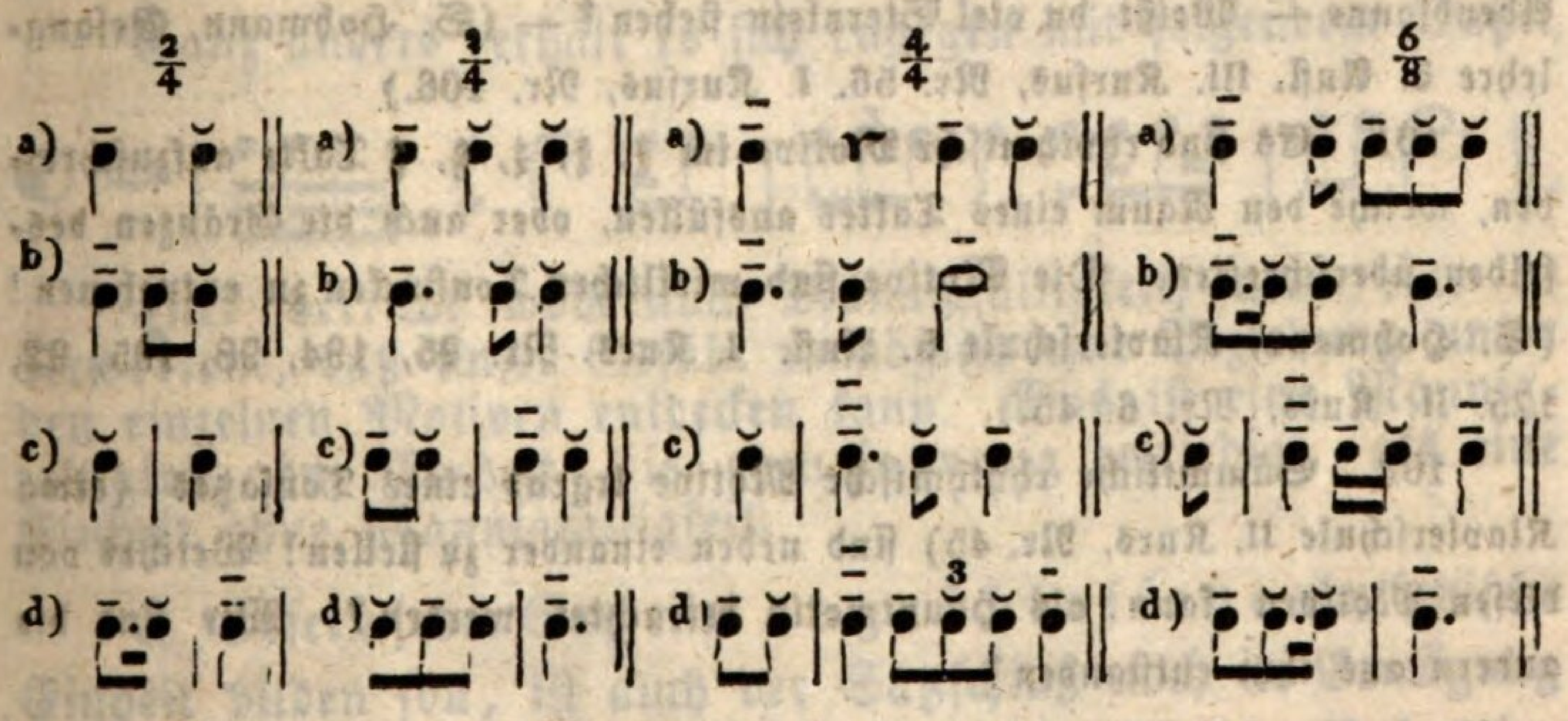
3. Daß unsere Tonstücke aus Motiven hervorgehen, läßt sich aus folgenden Beispielen ersehen:



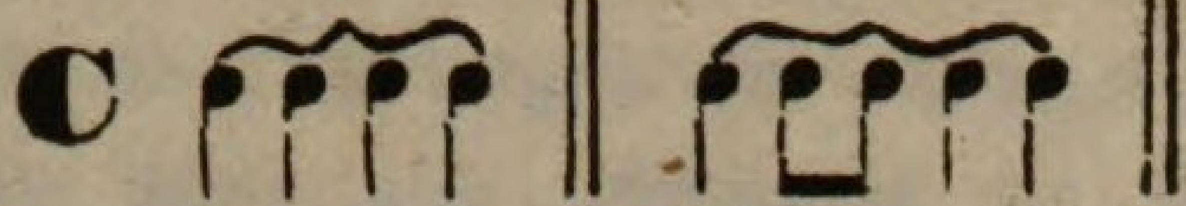


Jedem dieser Beispiele liegt ein rhythmisches Motiv zu Grunde. In dem 1. Beispiele erblicken wir das Motiv , in dem 2. das Motiv , in dem 3. das Motiv 

Fassen wir noch mehr Tonstücke in Absicht auf ihre Entstehung aus Motiven in's Auge, so belehren sie uns, daß die Motive gewöhnlich aus 2 oder mehreren Tönen bestehen, und sowohl den Raum eines Taktes einnehmen, als auch die Grenzen desselben überschreiten können. Folgende rhythmische Figuren können als Motive angesehen und verwendet werden:

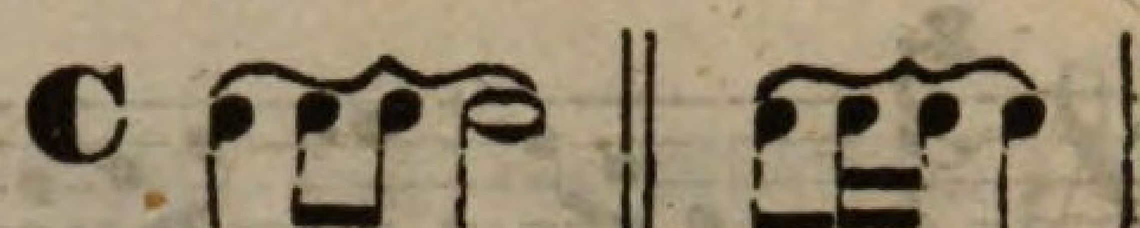


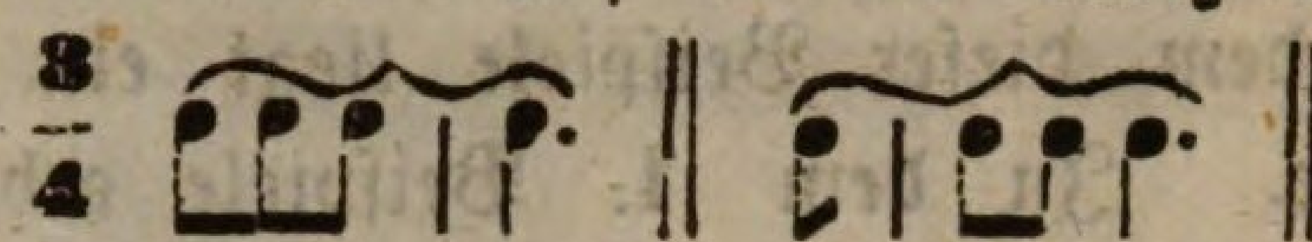
4. Die rhythmischen Motive sind verschiedenartiger Umbildung fähig. Die gewöhnlichsten Mittel der Umbildung sind:

a) die Zerfällung einzelner Motivglieder in kleinere Zeittheile, z. B. 

b) die Vereinigung kleinerer Motivglieder zu einem größeren, z. B. 

c) die Darstellung eines Motivs in Noten größerer Geltung oder in der Vergrößerung, z. B. 

d) die Darstellung eines Motivs in Noten kleinerer Geltung oder in der Verkleinerung, z. B. 

e) die Verlegung eines Motivs auf andere Taktzeiten oder die Taktrückung, z. B. 

5. In jedem Tonstücke erweist sich gewöhnlich ein Motiv als das wichtigste. Dieses wird Hauptmotiv genannt. Treten noch andere Motive auf, deren Wirksamkeit mehr untergeordneter Art ist, so nennt man sie Nebenmotive. Findet unter den Motiven eine gewisse Aehnlichkeit statt, so können sie verwandte Motive genannt werden.

Aufgaben.

100. Welche rhythmische Motive finden sich in den Liedern: Goldne Abendsonne — Weißt du viel Sternlein stehen? — (S. Hohmann, Gesanglehre 5. Aufl. III. Kursus, Nr. 56. I. Kursus, Nr. 106.)

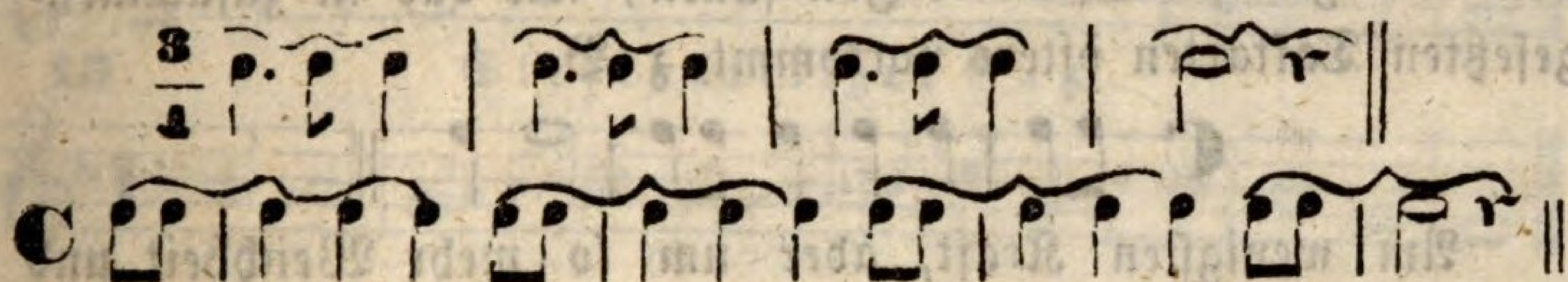
101. Es sind rhythmische Motive im 2/4, 3/4, 4/4, 3/8, 6/8 Takte aufzuschreiben, welche den Raum eines Taktes ausfüllen, oder auch die Gränzen desselben überschreiten. Die Motive sind wirklichen Tonstücken zu entnehmen! (S. Hohmann, Klavierschule 5. Aufl. I. Kurs. Nr. 95, 194, 98, 195, 92, 175. II. Kurs, Nr. 6. 45.)

102. Sämmtliche rhythmische Motive irgend eines Tonsatzes (etwa Klavierschule II. Kurs, Nr. 45) sind neben einander zu stellen! Welches von diesen Motiven kann als Hauptmotiv betrachtet werden? Wie sind die andern aus ihm entstanden?

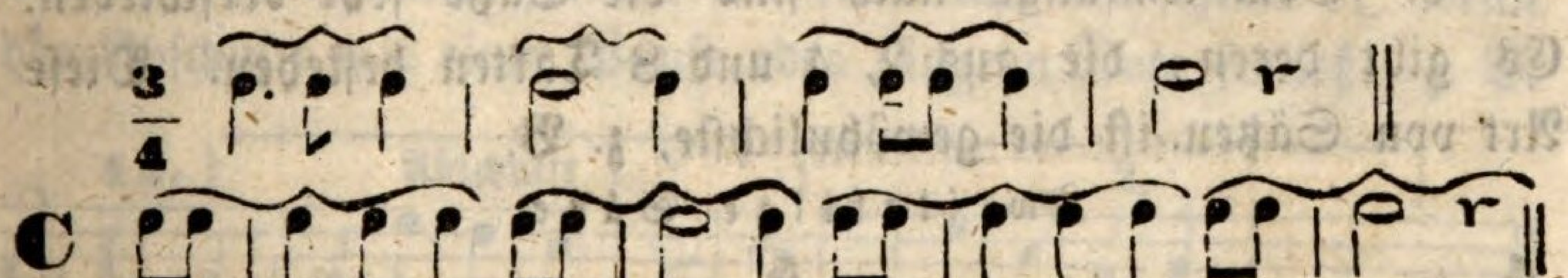
B. Der rhythmische Satz.

6. Durch Wiederholung eines Motivs, oder durch Verbindung verwandter Motive entstehen größere rhythmische Tongruppen. Stellen sich diese als abgeschlossene rhythmische Einheiten dar, so nennt man sie **rhythmische Sätze**.

Durch Wiederholung eines Motivs lassen sich in folgender Weise rhythmische Sätze bilden:



7. Strenge Festhaltung eines und desselben Motivs erzeugt eine gewisse Einförmigkeit. Deßhalb geht man gern zu verwandten Motiven über, die gewöhnlich aus dem Hauptmotiv in Folge einer Umbildung hervorgehen. Unter Benützung solcher verwandter Motive kommt Mannigfaltigkeit in den rhythmischen Satz, ohne daß der einheitliche Gedanke darunter leidet, z. B.



Ganz anders verhält es sich dagegen mit folgendem Satze:



Hier herrscht wohl auch Mannigfaltigkeit, aber eine so verworrene, daß unser Gefühl unmöglich eine Beziehung unter den einzelnen Motiven entdecken kann. Das ist eine Mannigfaltigkeit ohne Einheit, die eben so wenig befriedigt, als eine Einheit ohne Mannigfaltigkeit.

8. Sofern jeder Satz eine **abgeschlossene** rhythmische Einheit bilden soll, ist auch der Satzschluß noch in Erwägung zu ziehen. Seine Bestimmung ist, das Gemüth in Ruhe einzuführen. Das geschieht am besten dadurch, daß die rhyth-

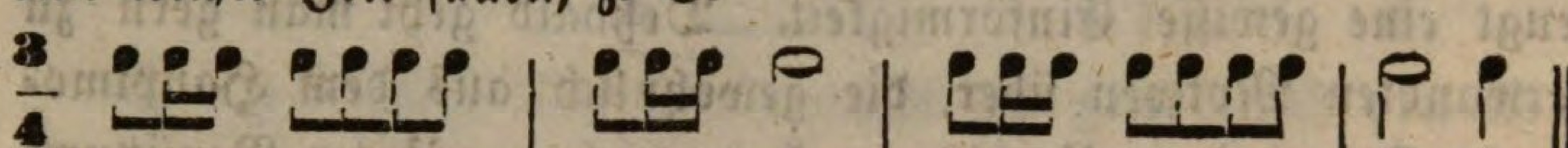
mische Bewegung nachläßt, und daß der Schlußton auf einen schweren Takttheil fällt, z. B.



Solche Schlüsse erweisen sich als die kräftigsten und entschiedensten und können daher männliche Schlüsse genannt werden. Weniger kräftig sind schon jene Schlüsse, welche auf eine untergeordnete schwere Zeit fallen, wie das in zusammengesetzten Taktarten öfters vorkommt, z. B.



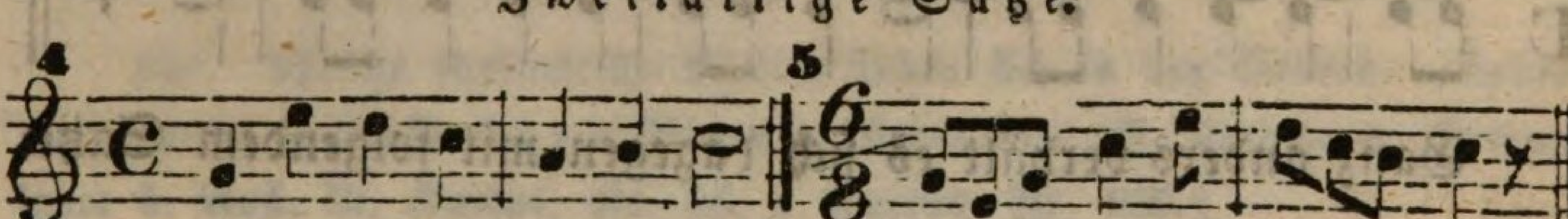
Am wenigsten Kraft, aber um so mehr Weichheit und einschmeichelndes Wesen haben endlich jene Schlüsse, welche auf eine leichte Zeit fallen, z. B.



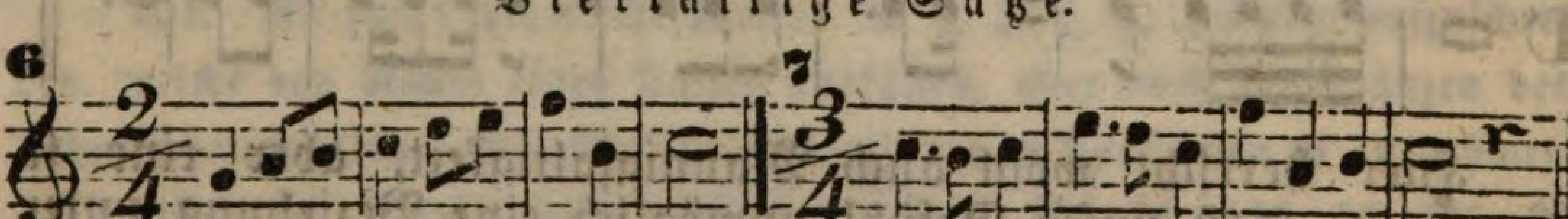
Man kann sie weibliche Schlüsse nennen. Am häufigsten findet man sie in der Polonaise, dann auch bei Liedern, welche mit einer leichten Silbe schließen.

9. Dem Umfange nach sind die Sätze sehr verschieden. Es gibt deren, die aus 2, 4 und 8 Takten bestehen. Diese Art von Sätzen ist die gewöhnlichste, z. B.
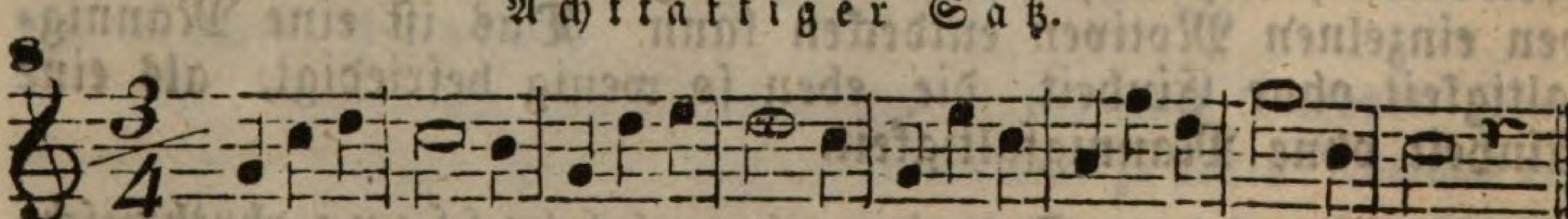
Zweitaktige Sätze.



Viertaktige Sätze.
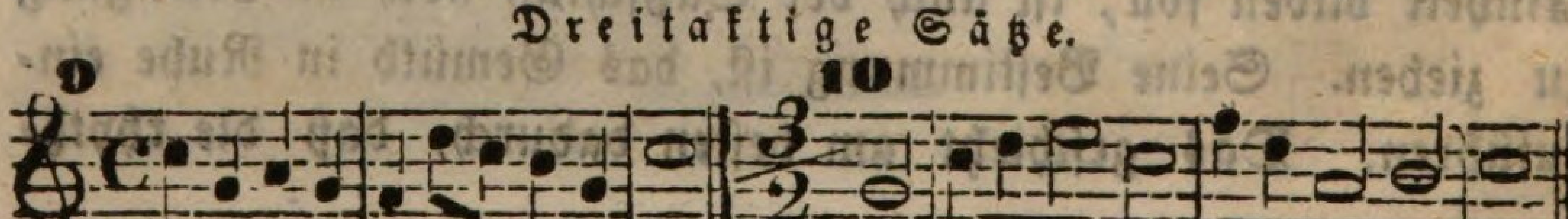


Achttaktiger Satz.



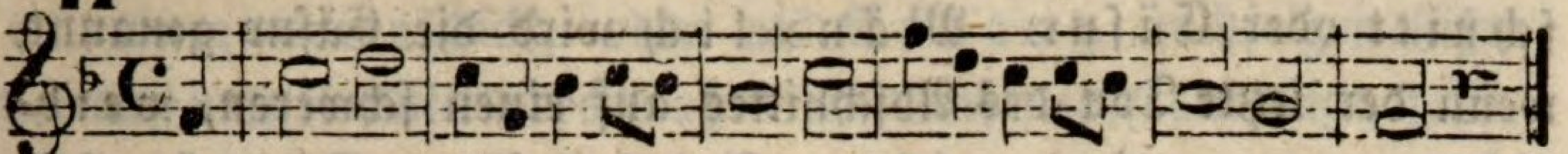
Seltener sind schon die 3= und 6taktigen Sätze, z. B.

Dreitaktige Sätze.



Sechstaktiger Satz.

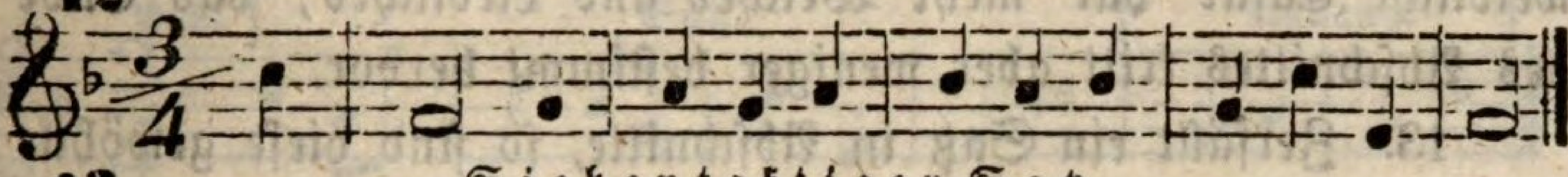
11



Fast zu den Ausnahmen gehören Sätze von 5 und 7 Takten, z. B.

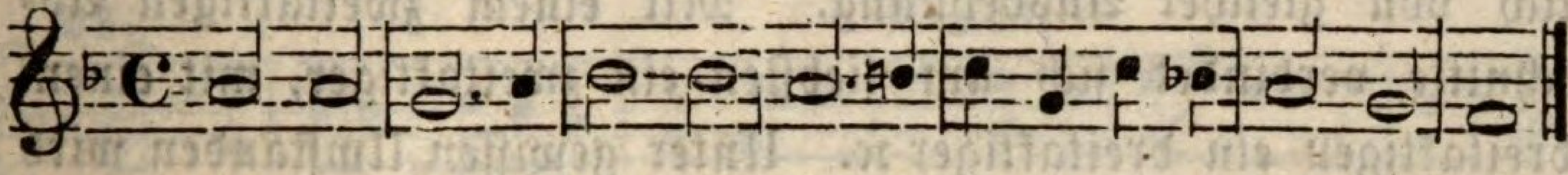
Fünftaktiger Satz.

12



13

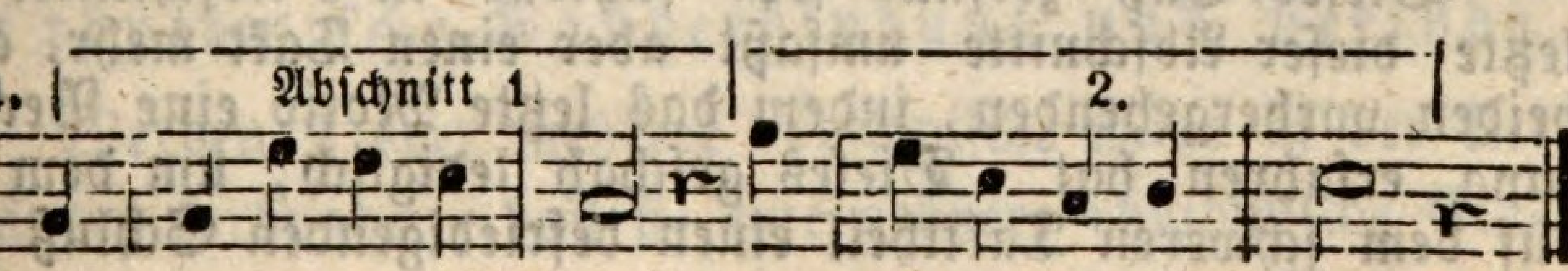
Siebentaktiger Satz.
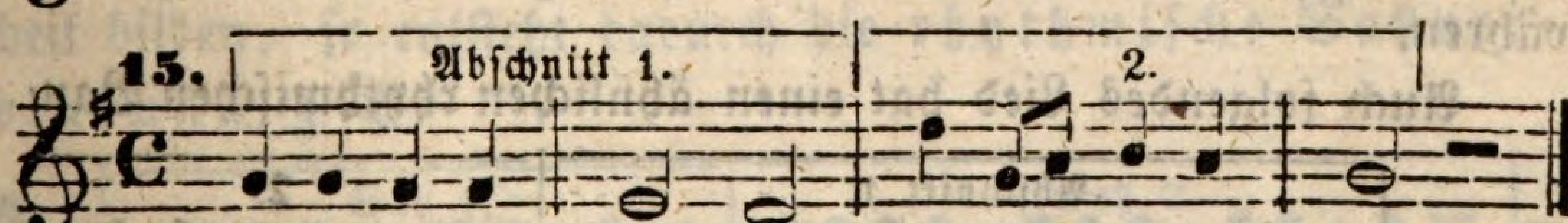


10. Ist ein Satz von einiger Ausdehnung, so zerfällt er nicht selten in 2 oder 3 kleinere, weniger selbstständige Theile, die man Abschnitte nennt. So läßt sich der oben mitgetheilte 8 taktige Satz (Nr. 8) in 3 kleinere Rhythmen von 2, 2 und 4 Takten zerlegen. Je nach der Zahl der Takte, welche ein Abschnitt umfaßt, nennt man ihn einen Zweier, Dreier, Vierer rc.

11. Der Endpunkt eines Abschnittes tritt äußerlich mehr oder weniger kenntlich hervor. Am kenntlichsten erscheint er, wenn der Abschnitt mit einer Pause oder längern Note schließt, z. B.

14.



15.



Weniger kenntlich zeigt sich dieser Endpunkt, wenn die Abschnitte eng mit einander verbunden sind. Hier kann derselbe oft nur gefühlt werden, und man fühlt ihn in der Regel da, wo eine größere, aus mehreren Motiven bestehende rhythmische Figur sich zu wiederholen beginnt, z. B.

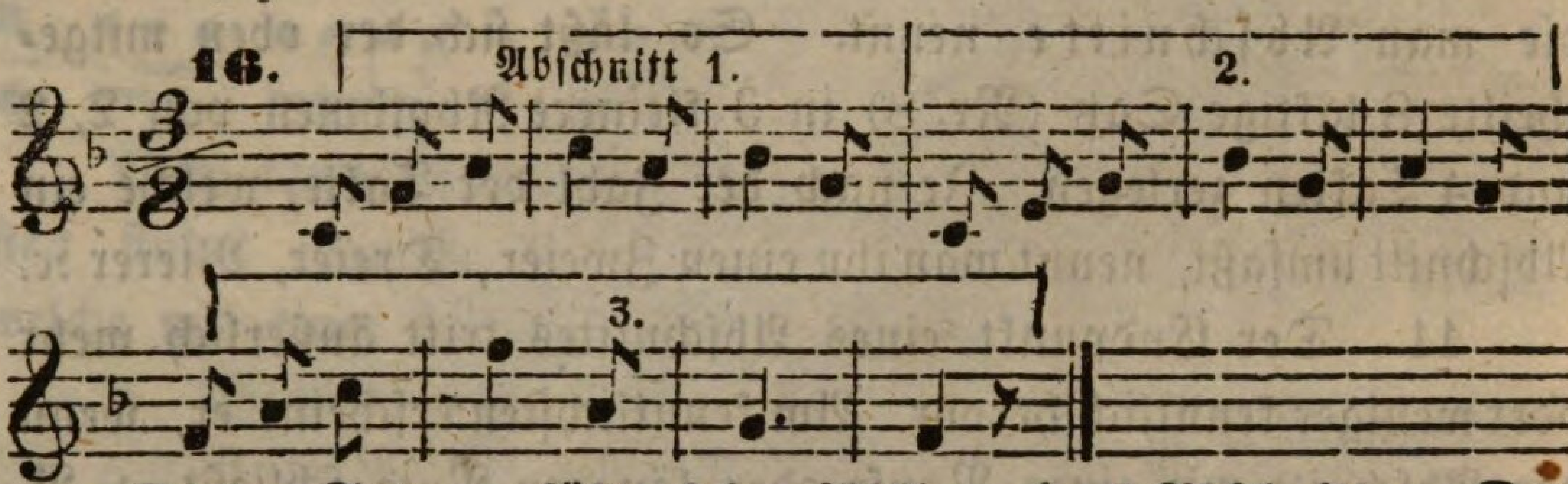
16.



12. Den Endpunkt eines Abschnittes nennt man Einschnitt oder Cäsur. Männlich wird die Cäsur genannt, wenn der letzte Ton des Abschnittes auf einen schweren, weiblich, wenn er auf einen leichten Takttheil fällt. Die männliche Cäsur ist ihrer Natur nach kräftig und entschieden, und läßt den Endpunkt eines Abschnittes sehr deutlich empfinden; die weibliche Cäsur hat mehr Weiches und Liebliches, das Ende des Abschnittes tritt aber weniger bestimmt hervor.

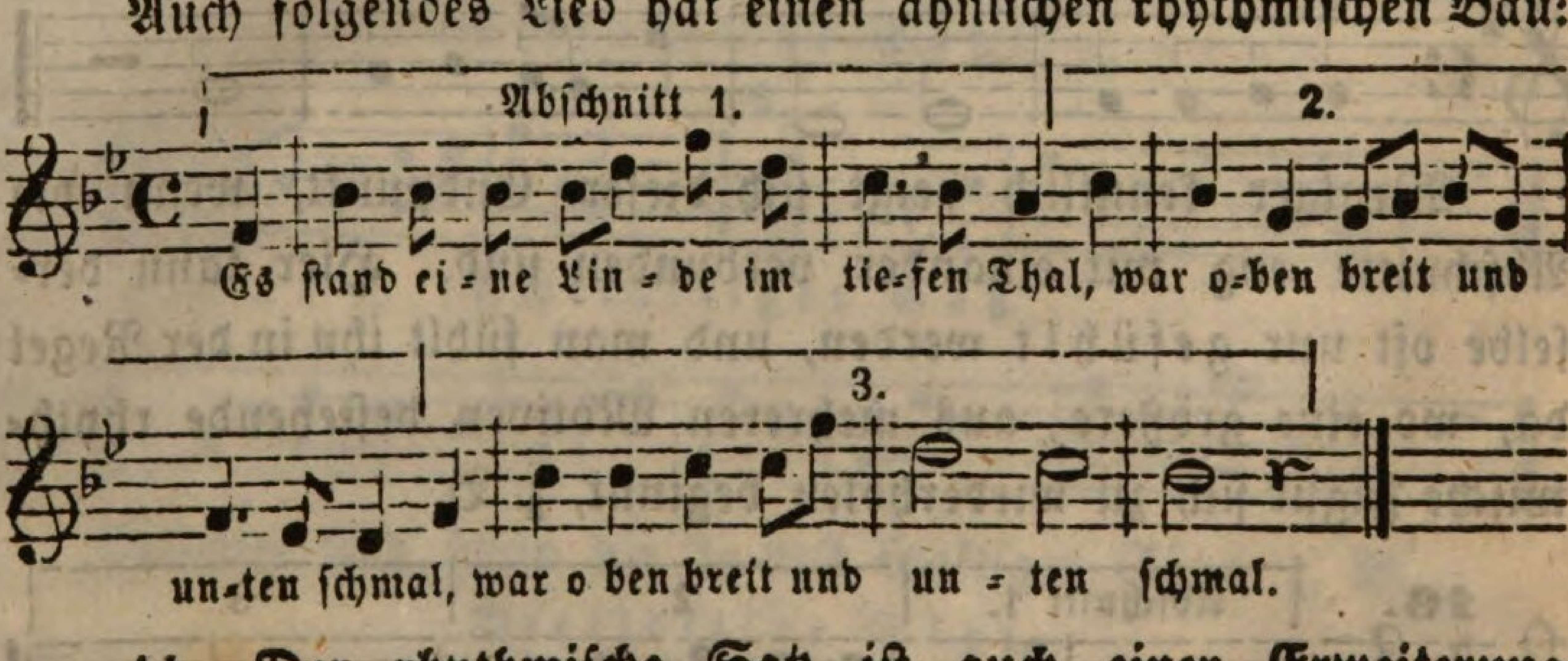
13. Zerfällt ein Satz in Abschnitte, so sind diese gewöhnlich von gleicher Ausdehnung. Mit einem zweitaktigen Abschnitte verbindet sich am liebsten ein zweitaktiger, mit einem dreitaktigen ein dreitaktiger 2c. Unter gewissen Umständen wird jedoch von dieser strengen symmetrischen Ordnung Umgang genommen, z. B.

16.
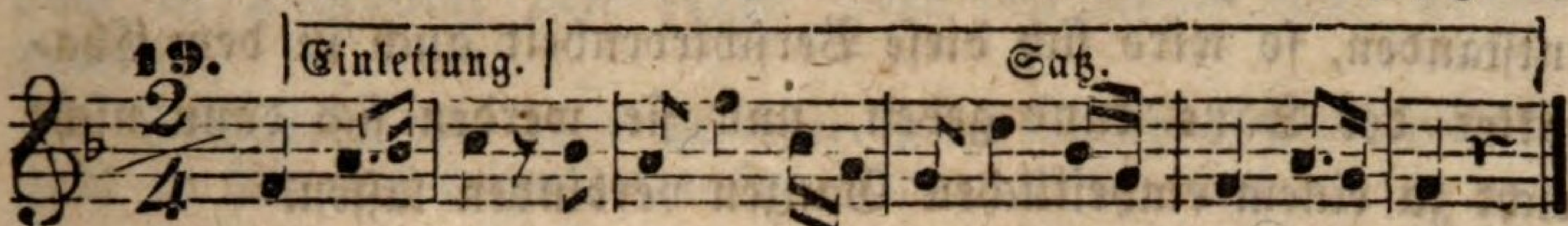


Dieser Satz zerfällt sehr fühlbar in 3 Abschnitte. Der letzte dieser Abschnitte umfaßt aber einen Takt mehr, als die beiden vorhergehenden, indem das letzte Motiv eine Vergrößerung erfahren hat. Dieses geschah lediglich, um dem Satze auf dem schweren Takttheil einen befriedigenden Schluß zu gewähren.

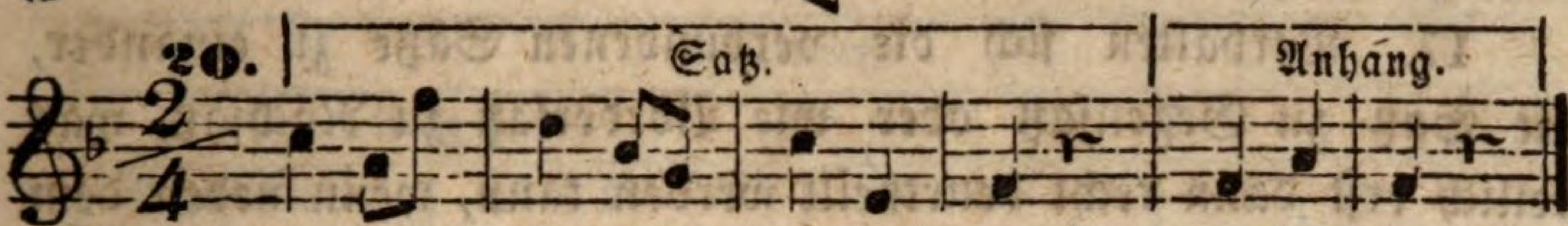
Auch folgendes Lied hat einen ähnlichen rhythmischen Bau:
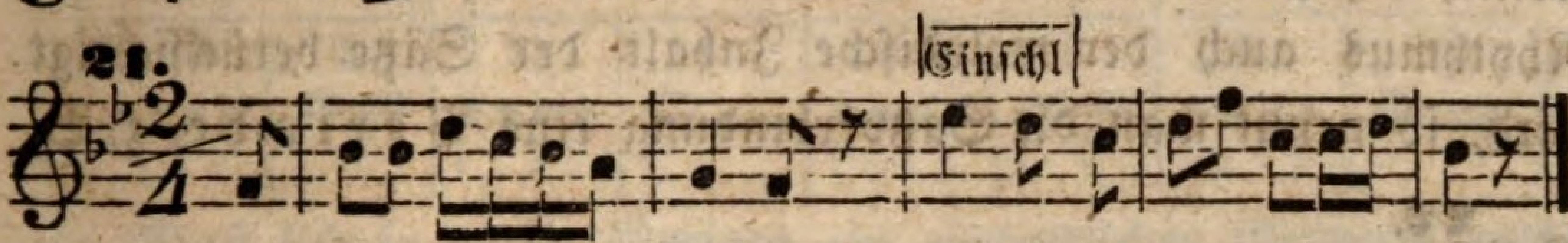


14. Der rhythmische Satz ist auch einer Erweiterung fähig. Die gewöhnlichste Art der Erweiterung besteht darin,

daß man dem Satze ein Motiv oder einen Abschnitt als **Einleitung** voranschickt, oder als **Anhang** nachfolgen läßt, oder daß man in Mitte des Satzes ein Einschiebsel anbringt, z. B.

19.


20.


21.


Aufgaben.
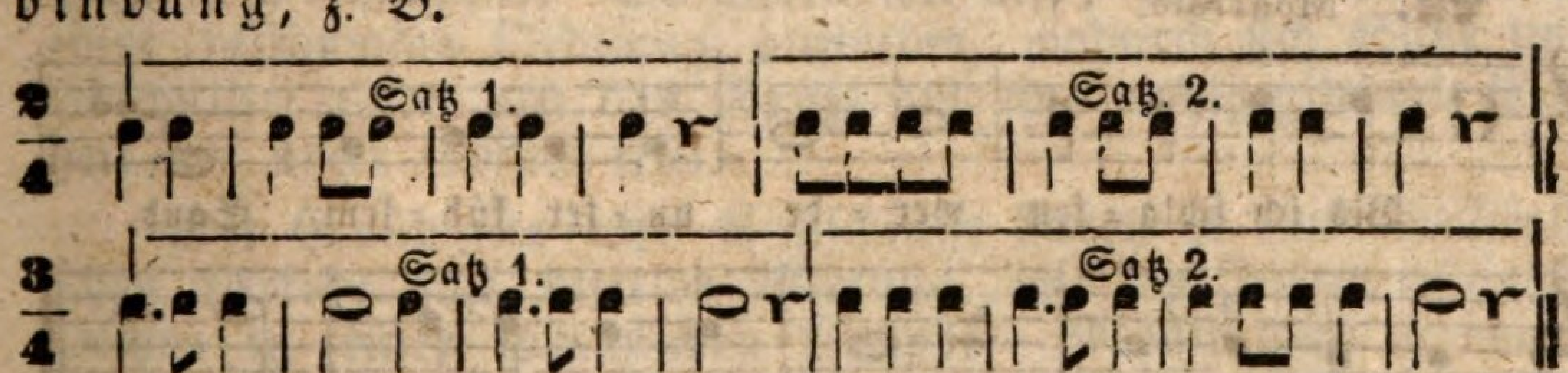
103. Durch Wiederholung folgender Motive sollen viertaktige Sätze gebildet werden!



104. Dieselben Motive sind mit **verwandten** Motiven so in Verbindung zu bringen, daß gleichfalls 4taktige Sätze entstehen!

C. Die rhythmische Satzverbindung und Periode.

15. Werden 2 oder mehrere rhythmische Sätze in der Art mit einander verbunden, daß sie eine größere rhythmische Einheit bilden, so entsteht dadurch die **rhythmische Satzverbindung**, z. B.
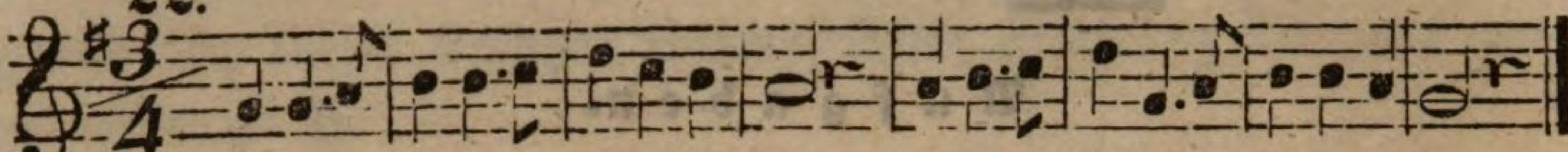


16. Es versteht sich wohl von selbst, daß nur solche Sätze zu einer höhern rhythmischen Einheit verbunden werden können, die in innerer Beziehung zu einander stehen. So wenig man in der Sprache Sätze an einander reihen darf, die ihrem Inhalte nach nicht zusammen gehören, so wenig darf das in der

Musik geschehen. Die innere Beziehung der musikalischen Sätze liegt aber vorzugsweise in der Verwandtschaft der Motive. Sind die einzelnen Sätze aus zu verschiedenartigen Motiven entstanden, so wird sich diese Verschiedenheit auch in dem Charakter der Sätze kund geben, und sie werden sich dann nicht leicht zu einem einheitlichen Ganzen verbinden lassen.

17. Verhalten sich die verbundenen Sätze zu einander, wie Satz zu Gegensatz oder wie Vordersatz zu Nachsatz, was freilich erst dann recht beurtheilt werden kann, wenn neben dem Rhythmus auch der melodische Inhalt der Sätze berücksichtigt wird, so nennt man die Satzverbindung eine Periode, z. B.

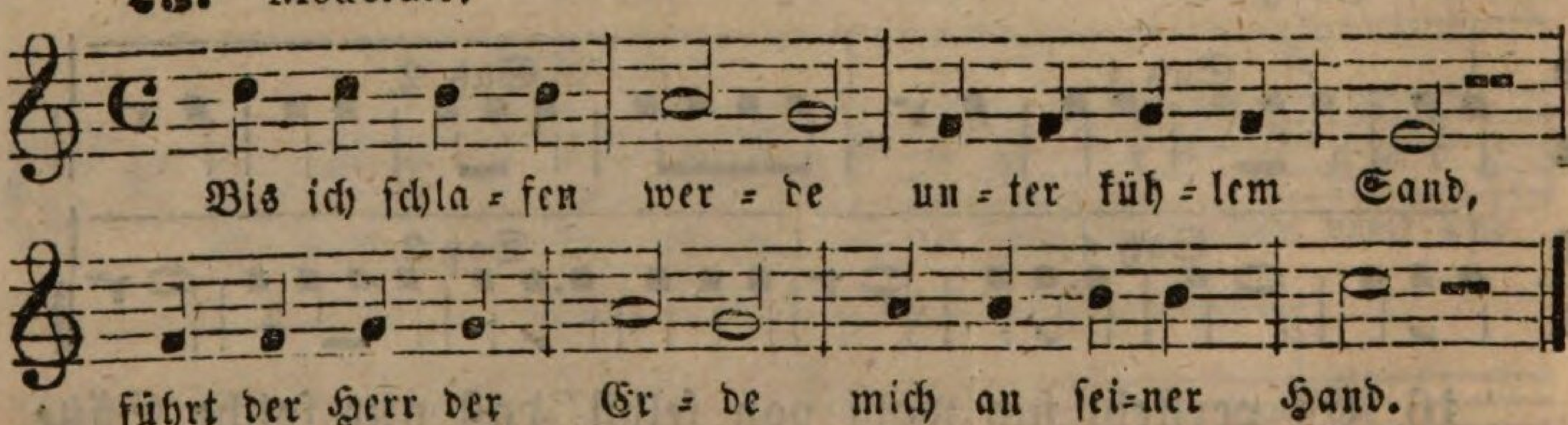
22.



Hier sehen wir 2 Sätze von je 4 Takten zu einer Periode vereinigt. In rhythmischer Beziehung ist ihr Bau ein durchaus ebenmäßiger, in melodischer Beziehung schließt aber der 1. Satz weniger befriedigend ab, als der zweite. Er endigt mit dem 2. Leitertone und man fühlt es aus der Melodie heraus, daß noch etwas nachfolgen müsse. Somit erscheint dieser Satz als Vordersatz. Der nachfolgende Satz hebt wieder mit dem 2. Leitertone an, schließt aber mit der Tonica. Dieser Schluß führt das Gemüth vollkommen zur Ruhe und erweckt nicht, wie der erste, das Verlangen nach einer Fortsetzung. Somit haben wir diesen Satz als Nachsatz zu betrachten.

18. Auch folgende Lieder haben einen ähnlichen rhythmischen Bau:
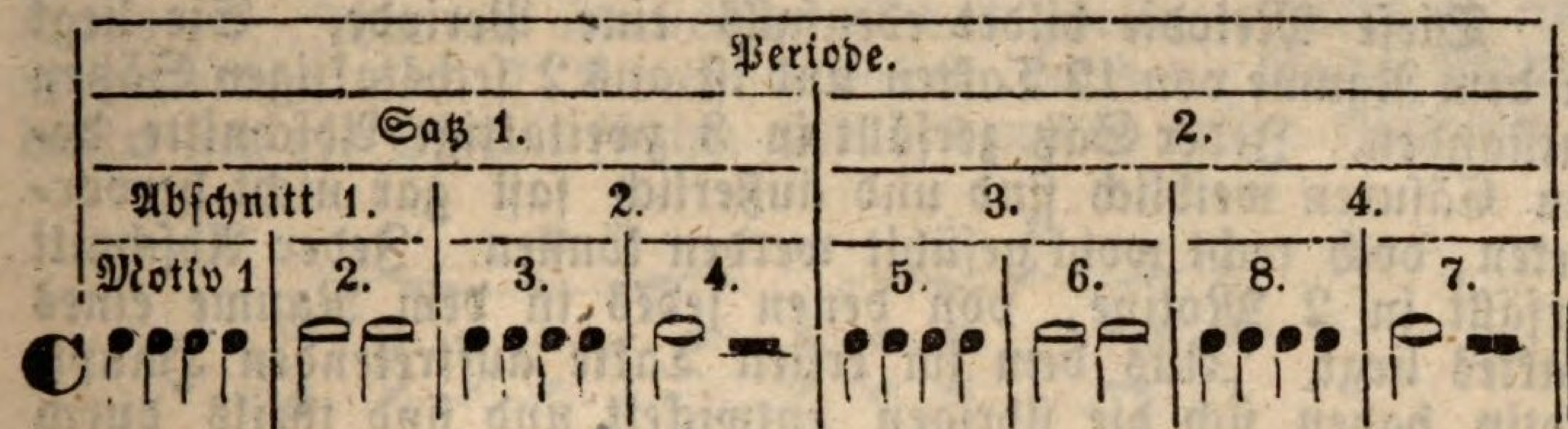
23. Moderato.



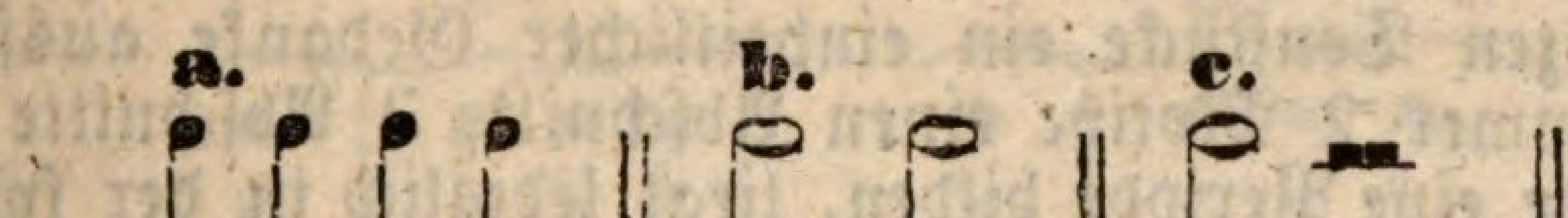
Diese Melodie liegt in dem Raume von 8 Takten und ist melodisch und rhythmisch so beschaffen, daß sie als Periode bezeichnet werden muß. Sie zerfällt in 2 Sätze, von denen jeder 4 Takte umfaßt. Beide Sätze stellen sich in unserem Gefühle als befriedigend abgeschlossene rhythmische Einheiten dar; die

Schlüsse ruhen auf dem schweren Takttheile. Jeder Satz zerfällt sehr fühlbar in 2 Abschnitte, deren Cäsur sich durch eine lange Note bemerklich macht. Jeder Abschnitt zerfällt endlich noch in 2 Motive, von denen jedes den Raum eines Taktes ausfüllt.

Entkleiden wir diese Melodie ihres tonischen Elements, so stellt sie sich uns folgendermaßen dar:

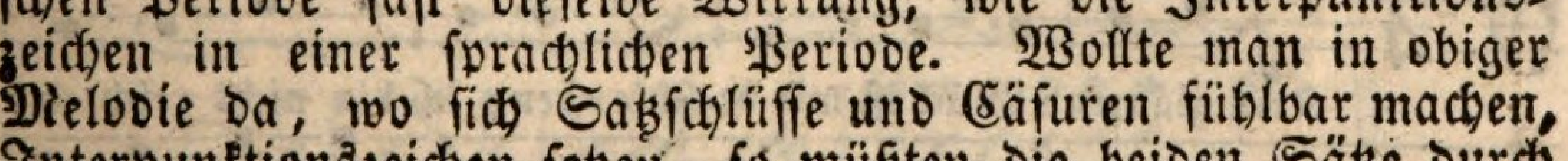


Daß sich in dieser Periode ein einheitlicher Gedanke ausspricht, hat seinen Grund in der Verwandtschaft der Motive und in deren symmetrischen Anordnung. Im Ganzen treten nicht mehr, als 3 verschiedene Motive hervor, die bei all ihrer Verschiedenheit den gemeinsamen Ursprung nicht verleugnen können. Man vergleiche:
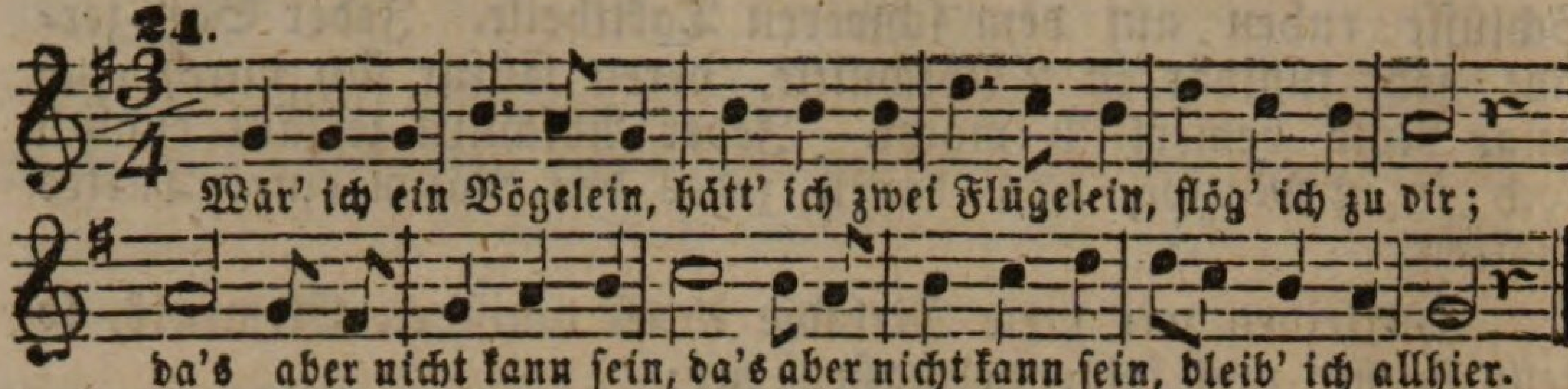


Das erste Motiv ist als Hauptmotiv zu betrachten. Das zweite ist aus dem ersten dadurch entstanden, daß je 2 Viertel zusammengezogen worden sind. Das dritte entwickelte sich aus dem zweiten, indem an die Stelle der letzten halben Note eine Pause trat. Diese Motive sind aber auch so geordnet, daß sie sich als regelmäßige Theile eines größeren Ganzen darstellen. Durch das Motiv im 4. und 8. Takte scheidet sich die Periode in 2 Sätze; durch das Motiv im 2. und 6. Takte zerfällt jeder Satz in 2 Abschnitte. So finden wir also, daß die Motive in einer bestimmten Ordnung auftreten, wodurch sich Sätze und Abschnitte bilden und das Ganze als eine wohlgegliederte Einheit vor unser Gefühl tritt.

Die Einschnitte und Satzschlüsse haben in einer musikalischen Periode fast dieselbe Wirkung, wie die Interpunktionszeichen in einer sprachlichen Periode. Wollte man in obiger Melodie da, wo sich Satzschlüsse und Cäsuren fühlbar machen, Interpunktionszeichen setzen, so müßten die beiden Sätze durch ein Semicolon, jeder der beiden Abschnitte durch ein Komma getrennt werden. Der Schluß der Periode wäre durch einen Punkt zu bezeichnen, z. B.:



24.
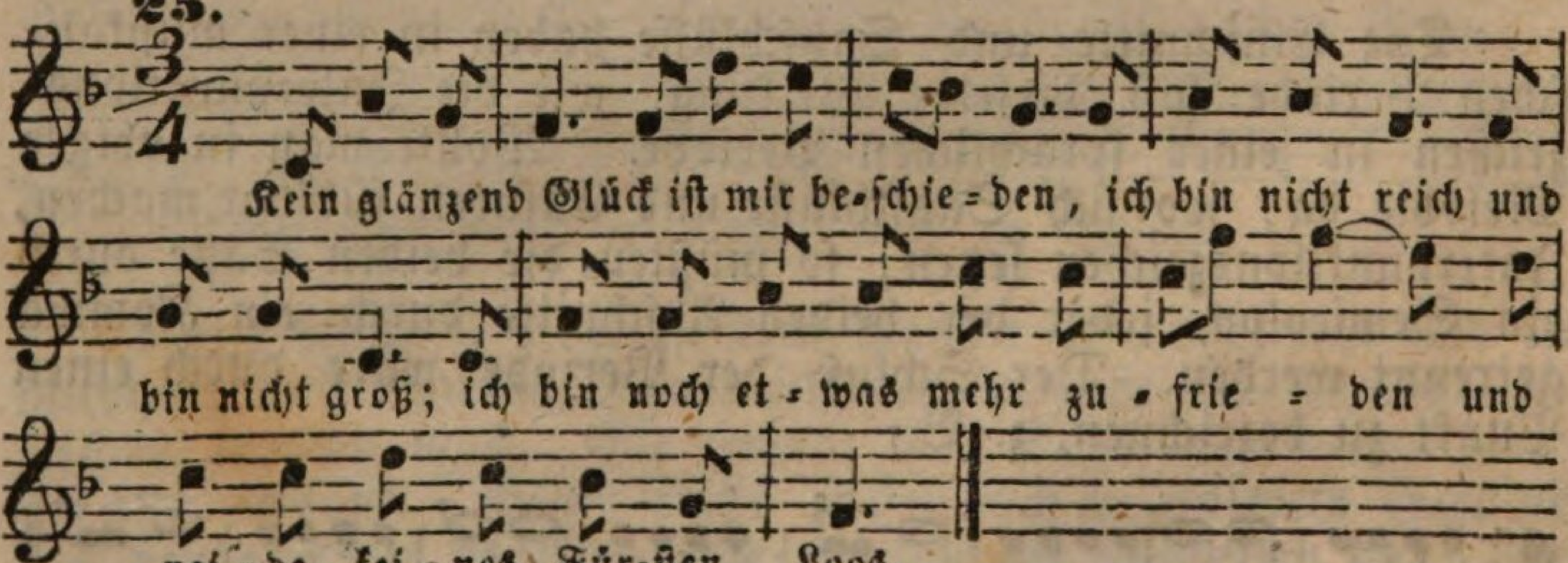


Diese Melodie bildet ebenfalls eine Periode. Sie liegt in dem Raume von 12 Takten und ist aus 2 sechstaktigen Sätzen entstanden. Jeder Satz zerfällt in 3 zweitaktige Abschnitte, deren Cäsuren weiblich sind und äußerlich fast gar nicht hervortreten, doch recht wohl gefühlt werden können. Jeder Abschnitt zerfällt in 2 Motive, von denen jedes in dem Raume eines Taktes liegt. Aus dem im ersten Takte auftretenden Hauptmotiv haben sich die übrigen entwickelt und sind theils durch Verlängerung der ersten Note, theils durch Zerfällung des 1. und 3. Viertels entstanden. Man vergleiche!



Schon diese Aehnlichkeit der Motive läßt erwarten, daß sich in dem ganzen Tonstücke ein einheitlicher Gedanke ausspricht. Daß aber immer 2 Motive einen Abschnitt, 3 Abschnitte einen Satz, 2 Sätze eine Periode bilden, liegt lediglich in der symmetrischen Anordnung dieser Motive. Die im 1. und 2. Takte auftretenden Motive kehren nämlich im 3. und 4. Takte wieder und suchen sich auch im 5. und 6. Takte mit unbedeutenden Veränderungen zu wiederholen; das ist der Grund, weßhalb wir je 2 Takte als zusammengehörig, als einen Abschnitt bildend, auffassen. Nachdem die ersten 6 Takte einen befriedigenden Abschluß gefunden und sich unserem Gefühle als Satz dargestellt haben, folgt ein aus ähnlichen Motiven bestehender und in derselben Weise gegliederter zweiter Satz, der sich mit dem ersten zu einer größeren rhythmischen Einheit verbindet. Somit ist es natürlich, daß wir in dem Ganzen eine aus 2 Sätzen bestehende Periode erkennen.

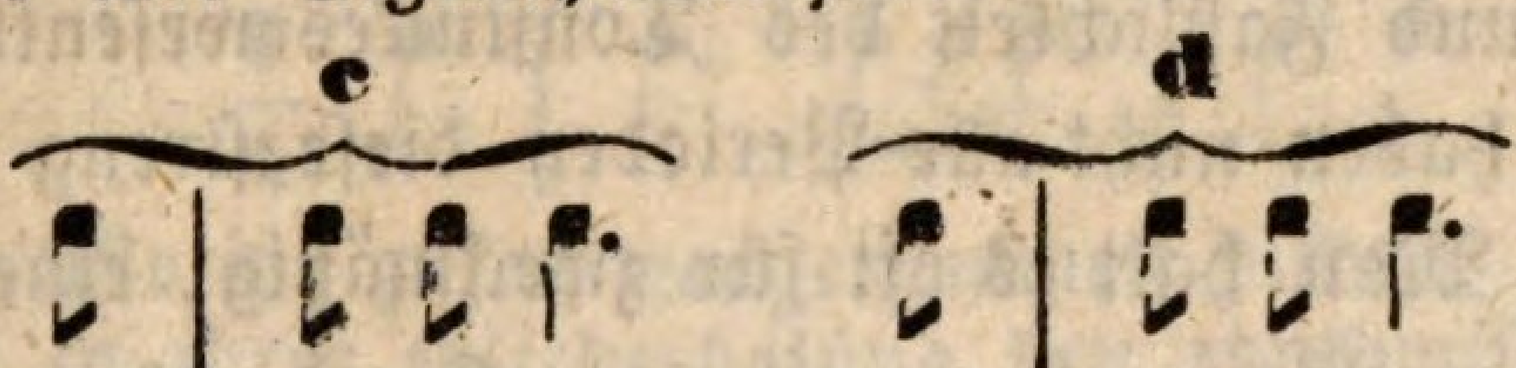
25.



Auch dieses Lied bildet eine Periode von 2 Sätzen, von denen jeder aus 2 Abschnitten, jeder Abschnitt aus 2 Motiven besteht. Die beiden Sätze, sowie die einzelnen Abschnitte und Motive, sind aber hier weniger ebenmäßig gebildet, als in den beiden vorhergehenden Liedern. Auch liegen die Motive hier nicht in den Gränzen der einzelnen Takte, sondern greifen bald mehr, bald weniger in den nächsten Takt über. Das 1. Motiv beginnt im Auftakte; es besteht aus 4 Tönen und erscheint als Hauptmotiv a). Ihm am ähnlichsten ist das zweite, obwohl es eine Erweiterung von 2 Achteln erhalten hat b.) Beide Motive lassen sich als Einheit fühlen und bilden den ersten Abschnitt.

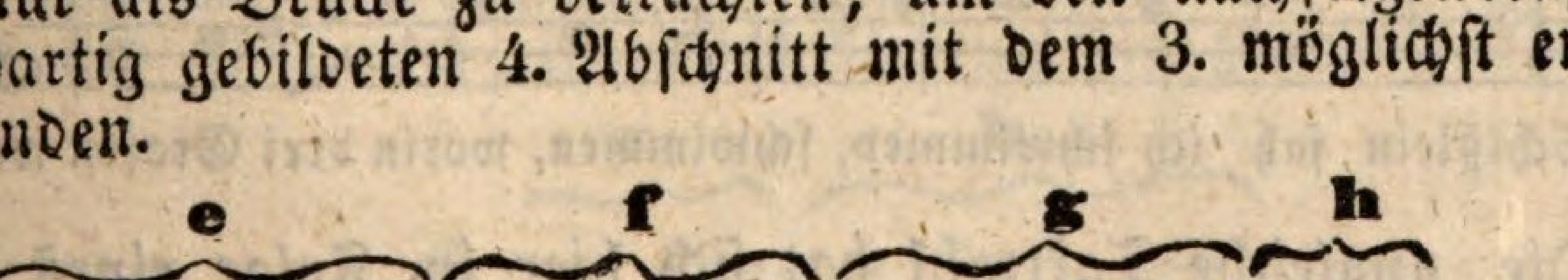


Durch die Erweiterung des 2. Motivs wurde der Eintritt des 3. und 4. Motivs (c und d) etwas verzögert. Beide Motive sind in Folge einer Taktrückung aus dem Hauptmotiv entstanden und haben, des veränderten Taktgewichtes wegen, etwas Neues und Eigenthümliches.



Ihre Zusammengehörigkeit erweist der Augenschein. Sie bilden mithin einen 2. Abschnitt, der, mit dem 1. verbunden, sich zu einem Satze gestaltet.

Der zweite Satz enthält etwas bewegtere Motive. Sie sind augenfällig eine Fortsetzung und weitere Entwicklung des letzten Motivs im 1 Satze und aus diesem größtentheils durch Zerfällung der punktirten Viertelnote entstanden (e, f, g, h). Durch die Viertelnote im 6. Motiv (f) kündigt sich der Schluß des 3. Abschnittes an, und die nachfolgende Achtelnote ist offenbar nur als Brücke zu betrachten, um den nachfolgenden, ganz gleichartig gebildeten 4. Abschnitt mit dem 3. möglichst enge zu verbinden.

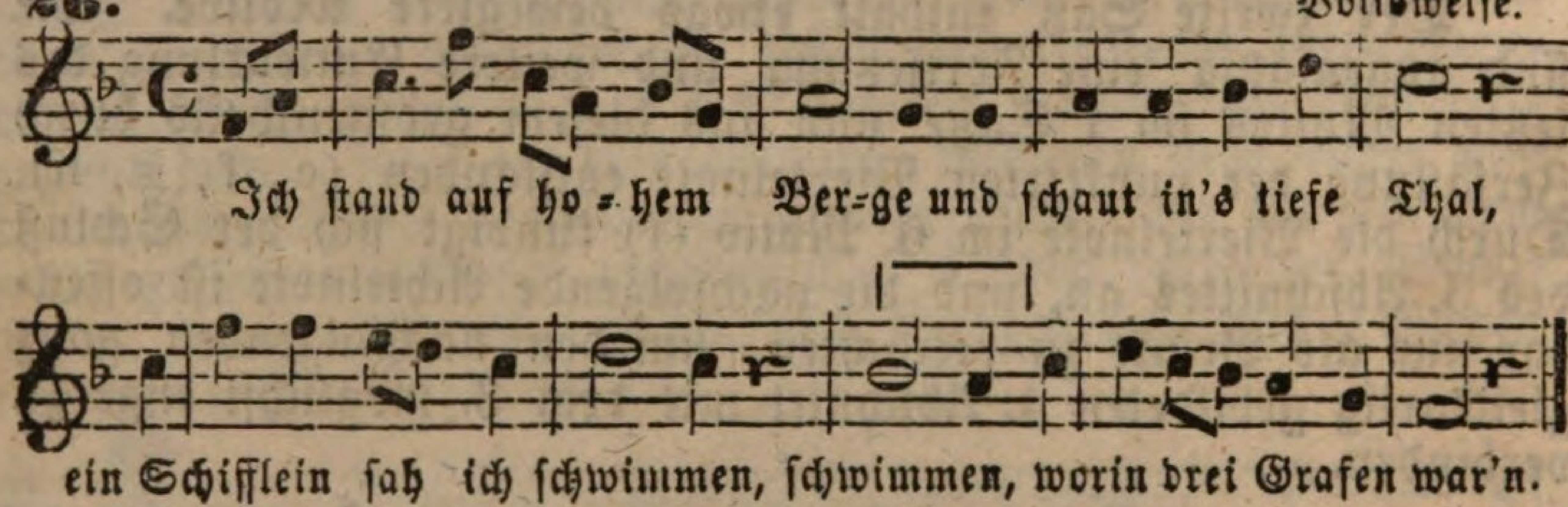


Dieses Lied gibt noch zu 2 Bemerkungen Veranlassung. Erstens bemerken wir, daß die Motive und Abschnitte im 1. Satze bestimmt und deutlich hervortreten, während sie im 2. Satze ohne bestimmte Abgränzung fast ununterscheidbar in

einander fließen. Daraus folgt, daß der Vordersatz eher der Ort für charakteristische Motive und Abschnitte ist, als der Nachsatz, weil besonders zu Anfang der Inhalt bestimmt und deutlich hervortreten soll, während im Fortgange und gegen das Ende die Bewegung sich oft steigert und darum die Motive, ihres gedrängteren und zusammenhängenderen Auftretens wegen, diese bestimmte und charakteristische Zeichnung nicht mehr haben können. Zweitens bemerken wir, daß der 1. Satz einen weniger vollkommenen Abschluß hat, als der zweite. Daraus folgt, daß es wohl nicht unangemessen ist, wenn der Schluß des Vordersatzes weniger befriedigt, wenn er sogar eine Fortsetzung der Bewegung erwarten läßt; daß es aber jedenfalls dem Periodenschlusse zusteht, das Gemüth vollständig zur Ruhe einzuführen.

19. Gewöhnlich werden Sätze von gleicher Ausdehnung zu Perioden verbunden. An einen 4taktigen Satz reiht sich ein 4taktiger, an einen 5taktigen ein 5taktiger ꝛc. ꝛc. Dadurch entsteht Ebenmaß unter den Theilen einer Periode, und in dem Ganzen offenbart sich eine gewisse wohlthuende Ordnung, wodurch die Deutlichkeit und Faßlichkeit des Tonstückes wesentlich gefördert wird. Doch haben nicht alle Perioden diese streng symmetrische Gliederung. Man hält es oft für zweckmäßig, einen der Sätze auf irgend eine Weise zu erweitern. Hierdurch ergibt sich eine Ungleichheit in der Taktzahl. So umfaßt z. B. in folgendem Liede der 1. Satz 4, der 2. Satz 5 Takte:
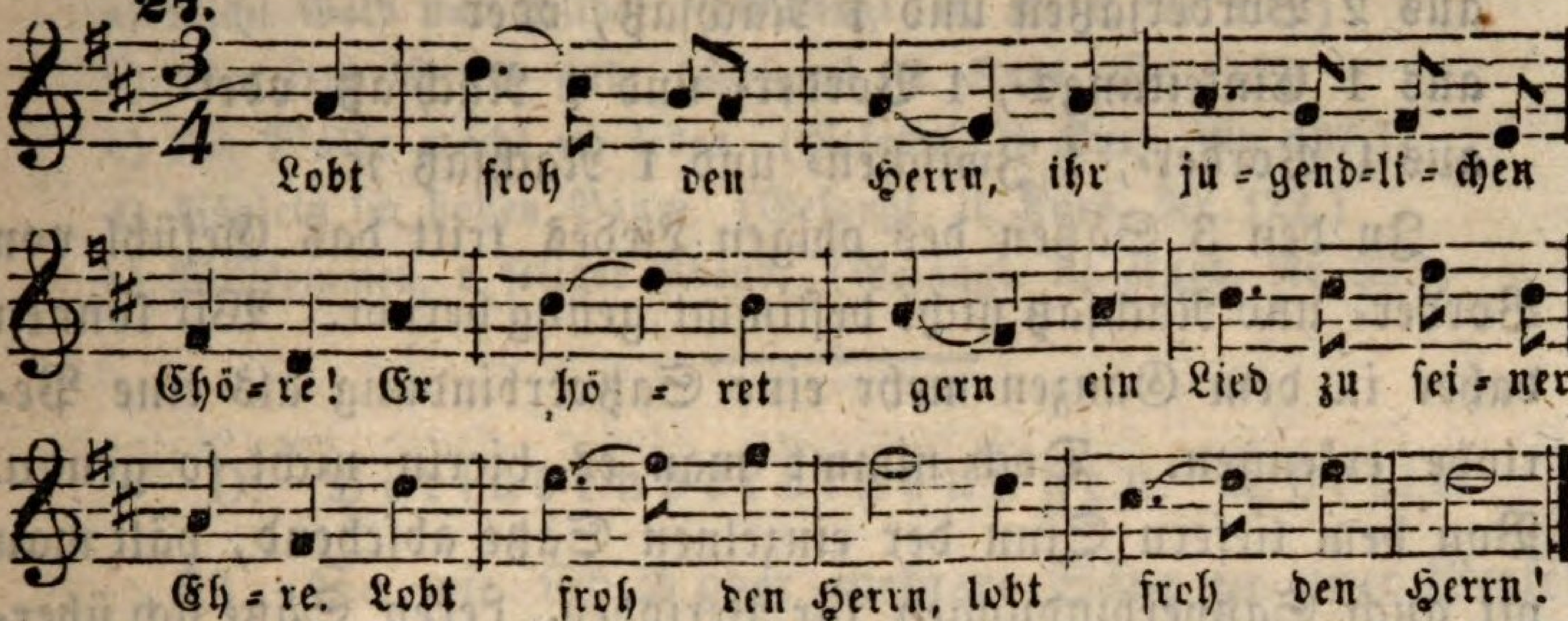
26. Volksweise.



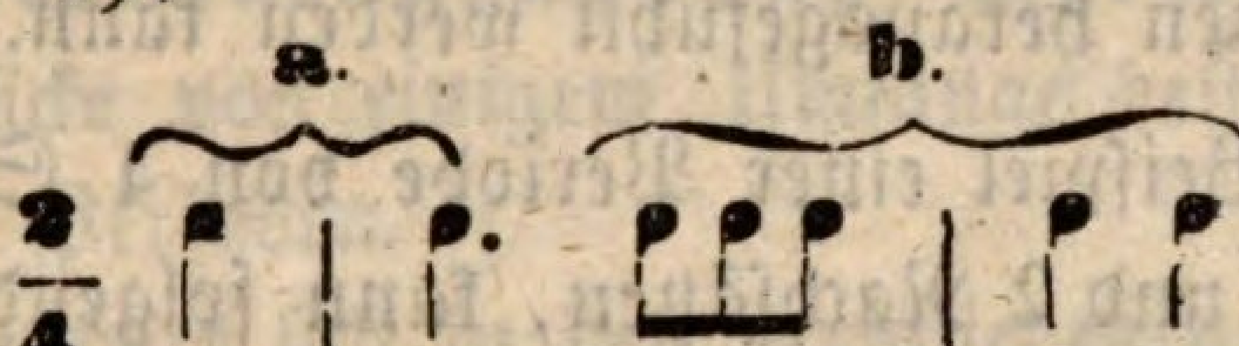
Die ungleiche Taktzahl hat sich hier in Folge eines Einschiebsels ergeben. Der zweite Satz ist nämlich in seinem Innern durch Wiederholung eines Motivs erweitert worden. Bei andern Perioden entsteht die ungleiche Taktzahl oft dadurch, daß man das Schlußmotiv in Noten von doppelter Größe auftreten läßt, damit der letzte Ton der Periode auf die gute Taktzeit fällt. Zuweilen haben aber auch die zu Perioden vereinigten Sätze schon von Haus aus eine ungleiche Construction.

20. Nicht nur 2, sondern auch 3, 4 und mehrere Sätze können zu einer Satzverbindung, zu einer Periode vereinigt werden. Aus 3 Sätzen von je 4 Takten besteht folgendes Lied:

27.



Das Hauptmotiv beginnt im Auftakte und besteht bloß aus 2 Tönen a); mit ihm verbindet sich ein Nebenmotiv, aus 5 Tönen bestehend b):



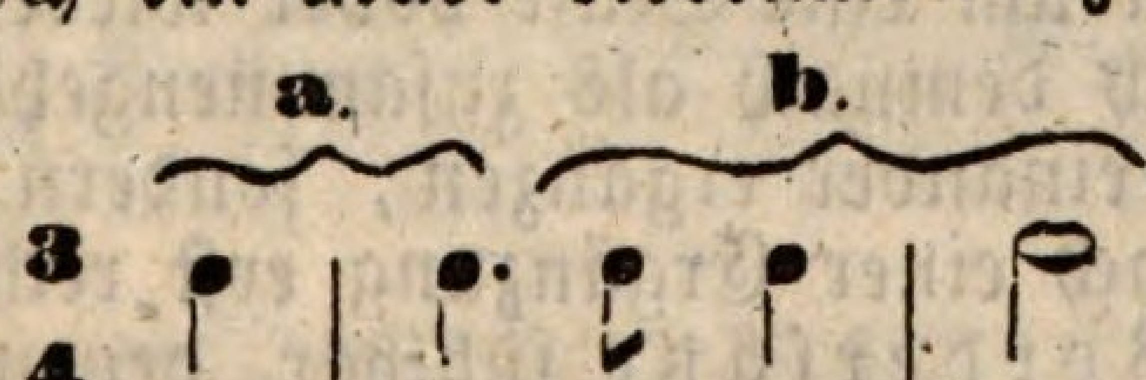
Beide Motive zusammengenommen bilden den ersten Abschnitt und in ihrer Wiederholung den rhythmischen Inhalt des ersten Satzes.

Der 2. Satz führt uns in seinem 1. Abschnitte ein neues Motiv vor, das aus 3 Vierteln besteht und durch Wiederholung zu einem Abschnitte anwächst:



Als zweiter Abschnitt kommen die beiden Motive des 1. Satzes noch hinzu.

Der 3. Satz beginnt, wie der erste, mit dem Hauptmotiv a), dem sich aber noch ein neues Nebenmotiv zugesellt b):



In diesen beiden Motiven erblicken wir abermals einen Abschnitt, der in seiner Wiederholung sich zu einem Satze erweitert und den Schlußsatz bildet.

21. Umfaßt eine Periode 3 Sätze, so können die einzelnen Sätze in verschiedenem Verhältnisse zu einander stehen. Je

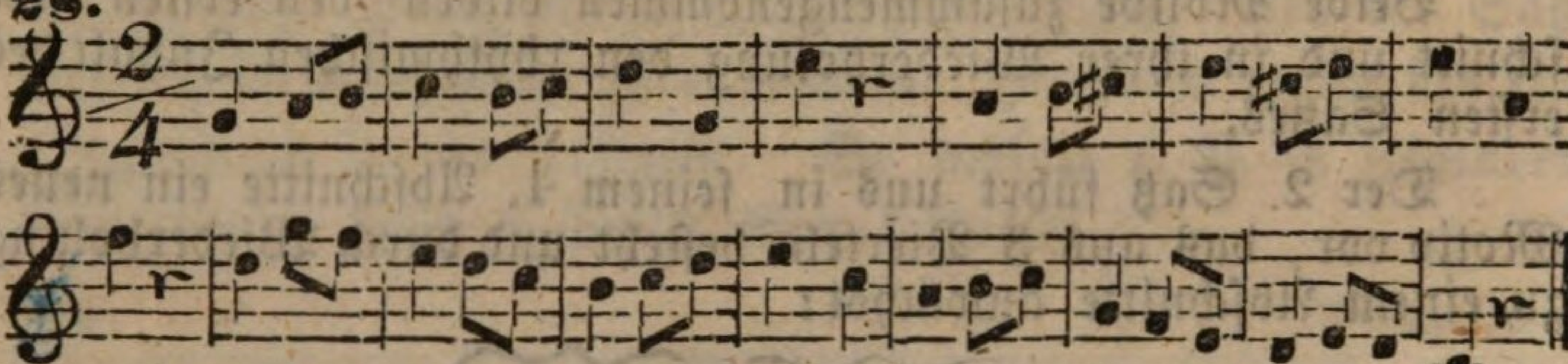
nach Beschaffenheit des melodischen Inhaltes derselben besteht die Periode entweder

aus 1 Vordersatz und 2 Nachsätzen, oder
aus 2 Vordersätzen und 1 Nachsatz, oder
aus 1 Einleitungs-, 1 Vorder- und 1 Nachsatz, oder
aus 1 Vorder-, 1 Zwischen- und 1 Nachsatz 2c.

In den 3 Sätzen des obigen Liedes tritt das Gefühl von Vorder- und Nachsatz nicht bestimmt genug hervor. Wir können daher in dem Ganzen mehr eine Satzverbindung als eine Periode erkennen. Doch nimmt man es hierin nicht so genau. Von dem tiefern Sinn der einzelnen Sätze absehend, hält man oft auch Satzverbindungen für Perioden, deren Sätze sich überhaupt als zusammengehörig erweisen, wenn auch das Verhältniß von Satz und Gegensatz, von Hebung und Senkung nicht ganz deutlich aus ihnen herausgefühlt werden kann.

22. Als Beispiel einer Periode von 4 Sätzen, und zwar von 2 Vorder- und 2 Nachsätzen, kann folgende Melodie gelten:

28.



Der erste und zweite Satz sind bezüglich ihres rhythmischen Baues einander ganz gleich. Jeder besteht aus 4 Takten und in jedem kehren dieselben Motive wieder. Auch haben sie in melodischer Beziehung eine große Aehnlichkeit mit einander, indem der ganze melodische Inhalt des ersten Satzes im zweiten um eine Stufe höher wiederholt wird. Beide Sätze erweisen sich demnach als zusammengehörig, doch nicht in der Art, daß sie einander ergänzen, sondern vielmehr so, daß das Verlangen nach einer Ergänzung erst recht rege wird. Sie machen sich als Vordersätze fühlbar, denen mindestens noch ein Satz als Nachsatz folgen muß. In unserem Beispiele folgen 2 Nachsätze von je 4 Takten, die jedoch durch das letzte Viertel des ersten Nachsatzes (im 12. Takte) innigst mit einander verbunden sind.

Aufgabe.
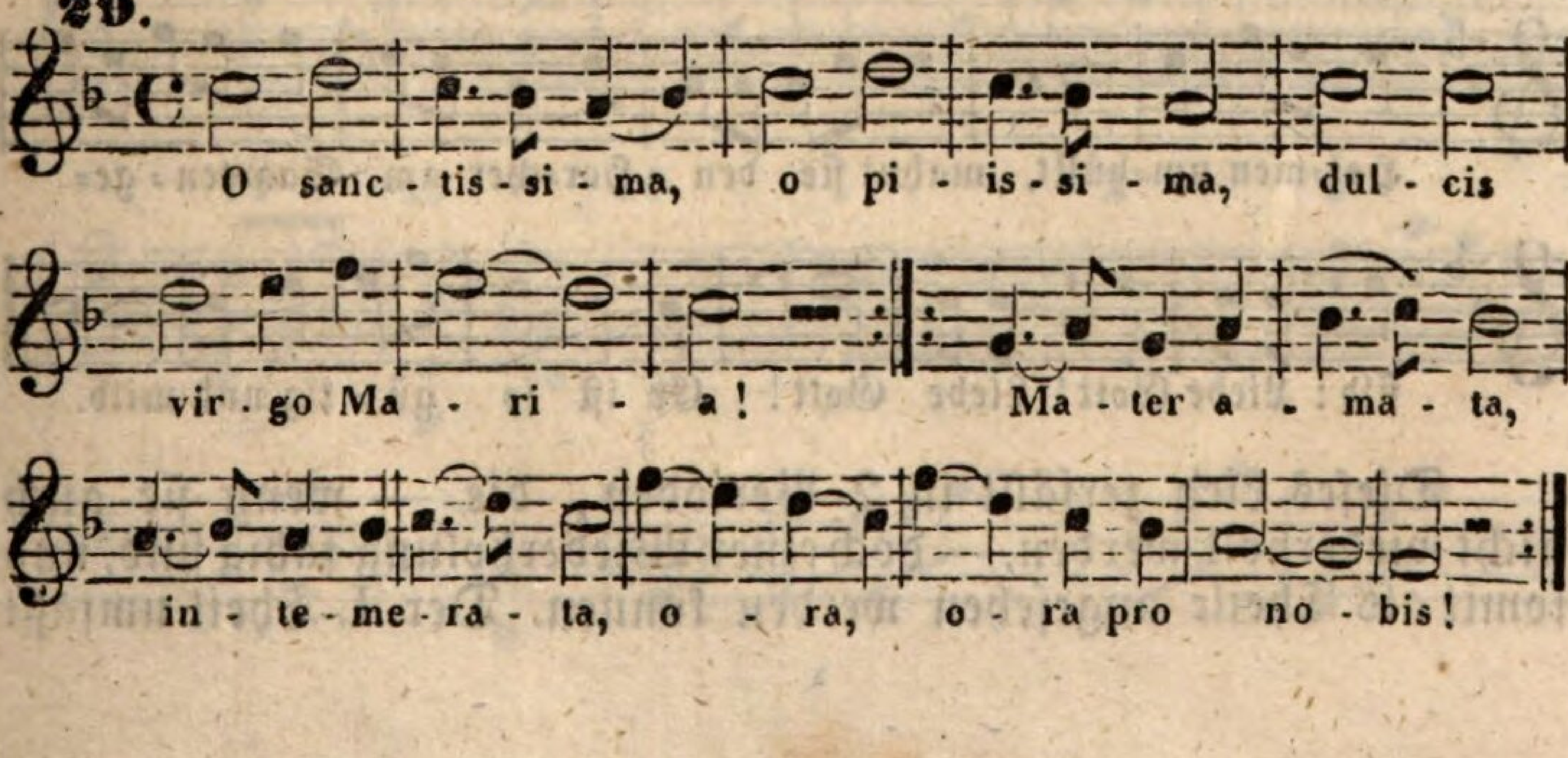
105. Die rhythmische Construction folgender Lieder soll kurz beschrieben werden:
a) Nicht Gold und Silber. (Gesangl. II. Kurs, Nr. 108)
b) Wer froh ist und gut. (Gesangl. II. Kurs, Nr. 143.)
c) Im Walde möcht ich leben (Gesangl. II. Kurs, Nr. 137.)
d) Vöglein im hohen Baum. (Gesangl. II. Kurs, Nr. 122.)
e) Willkommen, o seliger Abend. (Gesangl. III. Kurs, Nr. 35.)

D. Periodenverbindungen. Theile.

23. So wie sich 2 oder mehrere Sätze zu einer Periode vereinigen lassen, so können auch 2 oder mehrere Perioden zu einem noch größeren Ganzen verbunden werden. Dadurch ergeben sich Periodengruppen, Periodenverbindungen. Tonstücke von einigem Umfange bestehen in der Regel aus mehreren Perioden.

24. Offenbart sich in den verschiedenen Perioden eine gewisse Selbstständigkeit, sondern sie sich durch bestimmt ausgeprägte Schlüsse hinreichend von einander ab, ohne ihre innere Zusammengehörigkeit zu verleugnen, sind sie vielleicht das im Großen, was Vorder- und Nachsatz bei einer Periode im Kleinen sind, so erscheinen sie als Theile des Musikstückes, und man spricht dann von einem 1. und 2. Theil ꝛc. In der Regel sind Perioden, die als Theile eines Musikstückes angesehen werden sollen, von solcher Selbstständigkeit, daß jede derselben, ohne sinnstörend zu wirken, einer Wiederholung fähig ist, z. B.
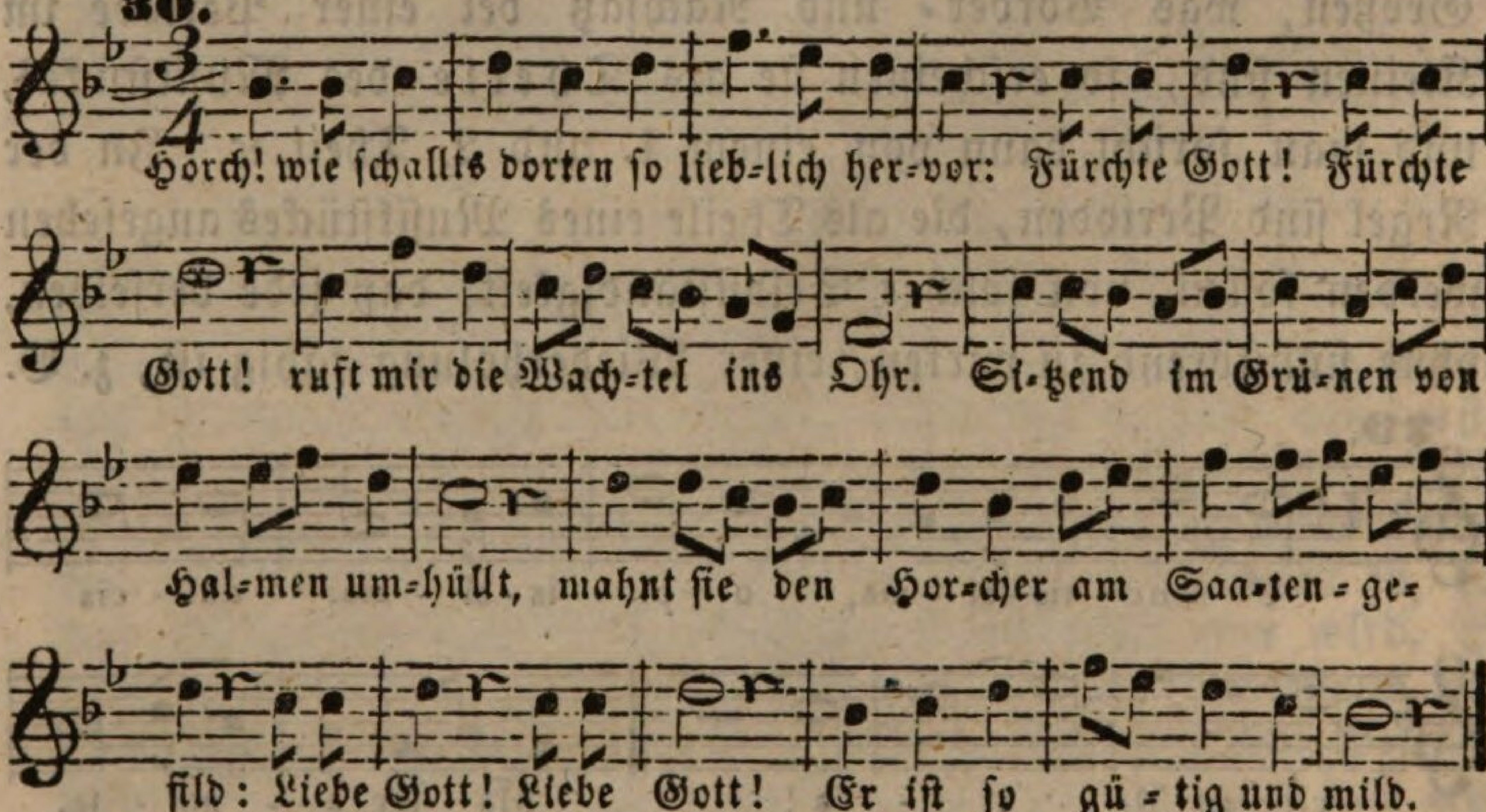
29.



Hier haben wir ein Lied von 2 Theilen. Jeder Theil besteht aus einer Periode von 2 Sätzen, deren erster wieder in 2 Abschnitte zerfällt. Die beiden Theile verhalten sich zu einander, wie Vordersatz zu Nachsatz. Man könnte daher auch in dem Liede bloß eine Periode von 2 Vorder- und 2 Nachsätzen erkennen, wie wir das bei dem Beispiele Nr. 28 gefunden haben. Allein dort haben die beiden Vordersätze nicht den Grad von Selbstständigkeit erlangt, wie hier. Jene drängen sofort zum Nachsatze und lassen keine Wiederholung zu, während bei diesen eine Wiederholung gar wohl möglich und auch gewöhnlich ist.

25. Besteht ein Tonstück aus mehreren Theilen, so haben in der Regel die verbundenen Theile einen ebenmäßigen Bau, wie dieß an dem eben mitgetheilten Liede zu ersehen war. Die rhythmische Construction des 1. Theils wird gewöhnlich auch für den 2. als maßgebend betrachtet. Doch darf man nicht glauben, daß sich in allen Tonstücken eine solche Ebenmäßigkeit in der Bildung der Theile kund gibt. Sowie Sätze, welche zu Perioden vereinigt werden, von verschiedenem Umfange sein können, indem der eine oder andere auf irgend eine Weise eine Erweiterung erfährt, so können auch Theile sich zu Tonstücken vereinigen, von denen der eine in Folge von Wiederholungen, von Zwischensätzen oder Anhängen 2c. einen größern Umfang hat, als der andere, z. B.

30.
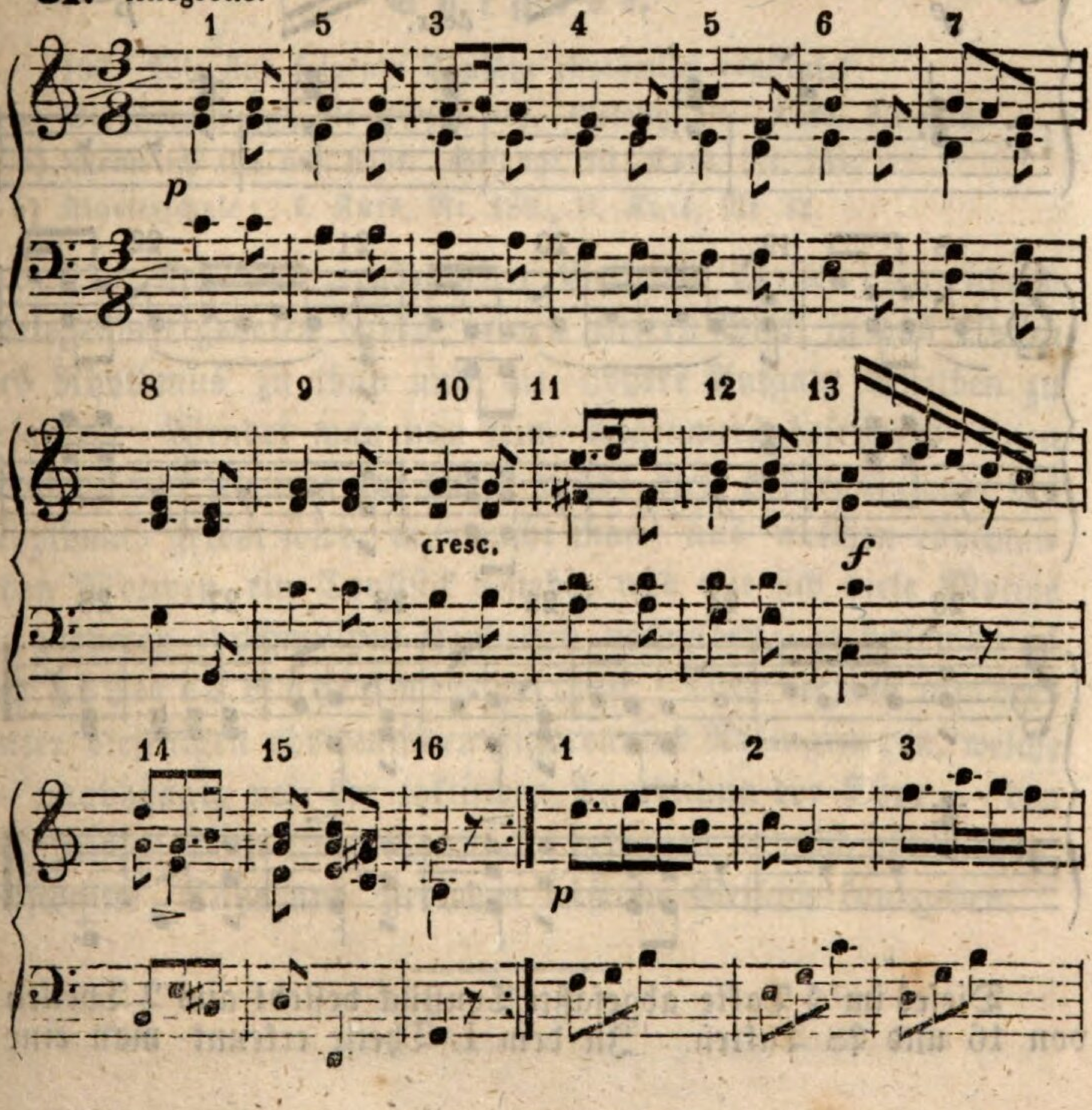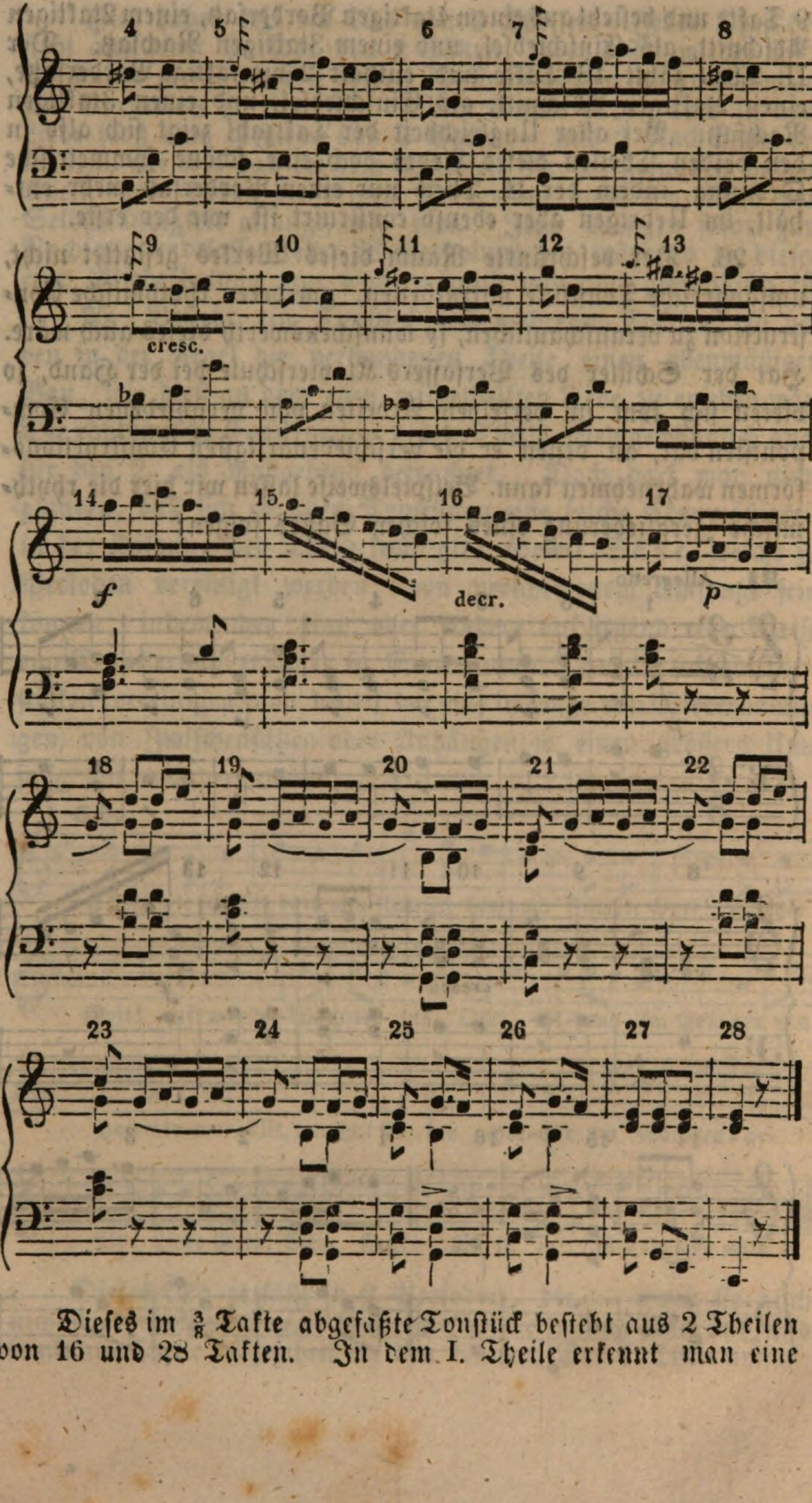


Dieses Lied zerfällt in 2 Perioden, die — wenn sie auch nicht wiederholt werden, — doch einer Wiederholung fähig sind, und somit als Theile angesehen werden können. Der I. Theil umfaßt

9 Takte und besteht aus einem 4taktigen Vordersatz, einem 2taktigen Abschnitt, als Einschiebsel, und einem 3taktigen Nachsatz. Der II. Theil zählt 13 Takte und enthält 2 viertaktige Vordersätze, einen 2taktigen Abschnitt, als Einschiebsel, und einen 3taktigen Nachsatz. Bei aller Ungleichheit der Taktzahl zeigt sich also in den beiden Theilen dieses Liedes doch eine schöne symmetrische Ordnung, indem der II. Theil nur einen Vordersatz mehr enthält, im Uebrigen aber ebenso construirt ist, wie der erste.

26. Der beschränkte Raum dieses Werkes gestattet nicht, umfangreiche Tonstücke mitzutheilen, um deren rhythmische Construction zu veranschaulichen, so wünschenswerth dieses auch wäre. Hat der Schüler des Verfassers Klavierschule bei der Hand, so bieten sich ihm in derselben Arbeiten von verschiedenen Componisten dar, an denen er die verschiedenartigsten Constructionsformen wahrnehmen kann. Beispielsweise lassen wir hier die rhythmische Zergliederung eines solchen Satzes folgen:

31. Allegretto.





Dieses im $\frac{3}{8}$ Takte abgefaßte Tonstück besteht aus 2 Theilen von 16 und 28 Takten. In dem I. Theile erkennt man eine

Periode von 2 achttaktigen Sätzen, welche sich wieder in 4taktige Abschnitte zerlegen lassen. Der II. Theil enthält eine Periode von 2 Sätzen zu 8 und 9 Takten, dann einen Schlußsatz mit Anhang von 9 und 4 Takten, zählt also scheinbar 30 Takte. Es darf jedoch nicht übersehen werden, daß der Schlußtakt der ersten Periode (Takt 17) zugleich der Anfangstakt des Schlußsatzes ist, daß ebenso der letzte Takt des Schlußsatzes (Takt 25) als erster Takt des Anhangs angesehen werden muß, wodurch sich die Zahl 30 auf 28 reducirt. Diese Art der rhythmischen Construction, nach welcher der Schlußtakt des einen Satzes zugleich Anfangstakt des folgenden ist, findet man sehr häufig in den Werken unserer vorzüglichsten Meister, und man bedient sich ihrer wohl deßhalb mit solcher Vorliebe, weil sie das Auseinanderfallen oder lose Nebeneinanderstehen der Rhythmen verhütet, Sätze und Perioden auf das innigste mit einander verbindet und es hierdurch möglich macht, eine ganze Reihe von Sätzen als Glieder einer ununterbrochenen Kette, als ein einheitliches Ganzes zu empfinden.

Aufgabe.

106. Wie sind folgende Tonsätze rhythmisch construirt:

a) Die Fenster auf, die Herzen auf. Gesangl. III. Kurs, Nr. 116.

b) Wenn ich ihn nur habe. Gesangl. III. Kurs, Nr. 131.

c) Klavierschule: I. Kurs, Nr. 188., II. Kurs, Nr 32.

27. Die hier zergliederten Beispiele dürften hinreichend Gelegenheit geboten haben, einen tiefern Blick in das Wesen des Rhythmus zu thun und die höhere Aufgabe desselben zu erfassen. Wendet man nun sein Augenmerk besonders jenen rhythmischen Figuren zu, durch welche diese höhere Aufgabe des Rhythmus gelöst wird; untersucht man, aus welchen rhythmischen Motiven ein Tonstück besteht, und wie sich diese Motive zu größeren rhythmischen Einheiten verbinden: so hat man es mit höheren Rhythmen zu thun. Man versteht also darunter diejenigen rhythmischen Figuren und Notengruppen, welche — unabhängig von der taktischen Anordnung der Töne — den eigentlichen Sinn eines Tonstückes bedingen und sich als Motive, Abschnitte, Sätze und Perioden unserem Gefühle kundgeben.

§. 10.

Aeußere Darlegung der rhythmischen Verhältnisse.

1. Soll sich der Rhythmus in der Musik wirksam erweisen, so ist es nothwendig, daß er äußerlich hervortrete, daß er sich fühlbar mache. Als Mittel hiezu dient besonders die Accentuation oder die Betonung Die Töne eines Musikstückes werden also nicht in gleicher Stärke vorgetragen; es findet vielmehr ein angemessener Wechsel zwischen Stärke und Schwäche statt, wie dieß auch beim deklamatorischen Vortrage eines sprachlichen Erzeugnisses der Fall ist. Dieser Umstand führt uns auf die Lehre von der Stärke und Schwäche der Töne, die Nägeli in seiner Gesangschule mit dem Namen „Dynamik," d. i. Kraftlehre, bezeichnet hat.

2. Soll Stärke und Schwäche bloß dazu dienen, die taktischen Verhältnisse eines Tonstückes klar zu machen, so gilt als Regel, die schweren Takttheile so zu betonen, daß sie gegen die leichten hinreichend hervortreten. Zerfallen die Takttheile in Taktglieder, so kommen verschiedene Grade der Stärke zur Anwendung, und die Betonung hat in der Art stattzufinden, daß den Taktgliedern je nach dem Grade ihres Gewichts auch der entsprechende Accent zu Theil wird. Daß in einem vielgegliederten Takte nicht alle kleinen Unterschiede und Abstufungen des Accentes zur Berücksichtigung kommen können, versteht sich wohl von selbst. Abgesehen von der Unmöglichkeit, das Gesetz der Accentuation bis zu diesem Grade durchzuführen, dürfte ein solches Unterfangen sogar auch den fließenden Vortrag vielfach beeinträchtigen. Es mag daher genügen, wenn in sehr klein gegliederten Takten mit Uebergehung aller kleineren Unterschiede nur die wichtigeren Accente gehörig berücksichtigt werden.

3. Es handelt sich indeß beim Vortrage eines Tonstückes nicht bloß um Aufklärung der taktischen Verhältnisse, sondern ganz besonders um Darlegung des Gedankens, der in dem

Musikstücke enthalten ist; und da tritt denn die Stärke und Schwäche der Töne in ihrer richtigen Benützung uns abermals als eines des wichtigsten Mittel entgegen. Hier genügt nun der taktische Accent nicht mehr. Es sind oft ganze Sätze gegen andere hervorzuheben. Es muß oft ein allmählicher Uebergang von der Schwäche zur Stärke, oder von der Stärke zur Schwäche stattfinden. Oft trifft es sich, daß — dem Taktaccente zum Trotz — gerade der leichte Takttheil zu accentuiren ist, wie dieß gewöhnlich bei der Synkope vorkommt ꝛc. Um nun hier das Rechte zu treffen, muß der Vortragende in den Geist eines Tonstückes einzudringen vermögen. Er muß den Sinn der einzelnen Sätze erfassen, ihr gegenseitiges Verhältniß erwägen und hiernach den anzuwendenden Grad von Stärke und Schwäche bemessen. Das setzt gründliche musikalische Kenntnisse, tiefes Eindringen in das Wesen der Kunst voraus. Um nun den Vortragenden vor bedeutenden Mißgriffen zu schützen, und auf die rechte Vortragsweise, so viel als thunlich, hinzuleiten, hat man gewisse Zeichen und Ausdrücke eingeführt, durch welche die verschiedenen Grade der Stärke und Schwäche angedeutet werden. Man nennt solche Zeichen **dynamische Zeichen**. Sie beziehen sich theils auf einzelne Töne, theils auf ganze Sätze.

4. Soll ein einzelner Ton besonders hervorgehoben werden, so setzt man die Zeichen > ∧ oder die Worte

sf. = sforzato, sforzando, } verstärkt, verstärkend,
rsf. = rinsforzato, rinsforzando, }
sff. = sforzato assai, sehr verstärkt.

5. Sollen ganze Sätze eine stärkere oder schwächere Betonung erhalten, so bedient man sich folgender Gradbestimmungen:

pp = pianissimo, sehr leise,
p = piano, leise,
pf = poco forte, ein wenig stark,
mf = mezzo forte, halb stark,
f = forte, stark,
ff = fortissimo, sehr stark.

6. Oft werden die Grade der Stärke in der Art angedeutet, daß auf einen früheren Stärkegrad Rücksicht zu nehmen ist. Dieß geschieht durch die Ausdrücke:

meno piano, weniger leise (als zuvor),
meno forte, weniger stark,
più forte, stärker,
poco più forte, ein wenig stärker.

7. Zuweilen ist es dem Sinne eines Tonsatzes angemessen, von einem Grad der Stärke allmählich in einen andern überzugehen. Den Uebergang aus piano in forte bezeichnet man durch das Zeichen <— oder durch die Ausdrücke

cresc. = crescendo, wachsend,
poco a poco crescendo, nach und nach wachsend,
cresc. al forte, wachsend bis zum forte,
cresc. al ff. = wachsend bis zum fortissimo.

8. Den Uebergang aus forte in piano bezeichnet man durch das Zeichen —> oder durch die Worte

decr. = decrescendo, abnehmend,
dim. = diminuendo,) vermindernd,
def. = deficiendo,)
decr. al piano, abnehmend bis zum piano,
calando, beruhigend (schwächer und langsamer werdend).

9. Soll sich die Stärke bis zum pianissimo vermindern, so gebraucht man die Ausdrücke

diluendo, erlöschend,
mancando, abnehmend,
perdendosi, sich verlierend,
smorzando, verlöschend,
morendo, ersterbend.

10. Wir schließen hiermit die allgemeine Musiklehre. Ist dieser Gegenstand auch noch nicht völlig erschöpft, so glauben wir doch, daß in dem bisher Gegebenen die nun folgende Harmonielehre eine sichere Grundlage gefunden hat.

Harmonielehre.

A. Die Dreiklangs-Harmonie mit ihren abgeleiteten Akkorden.

1) Der Dreiklang in seiner Stammform.

§. 1.

Der tonische Dur-Dreiklang.

1. Das Material, dessen sich die Tonkunst zu ihren Schöpfungen bedient, hat die allgemeine Musiklehre bereits zur Anschauung gebracht. Die Tonlehre zeigte uns die Töne in ihrer verschiedenen Höhe und was damit zusammenhängt, die Rhythmik hatte es zunächst mit deren verschiedenen Dauer zu thun. Gegenstand der Harmonielehre ist es jetzt, die Gesetze aufzufinden und festzustellen, nach denen die Töne mit einander verbunden werden, damit Tonstücke entstehen.

2. Die Verbindung der Töne kann in doppelter Weise vor sich gehen, melodisch und harmonisch. Bei der melodischen Verbindung treten die Töne nach einander auf; es entstehen Tonreihen, Melodien. Bei der harmonischen Verbindung erklingen mehrere verbindungsfähige Töne zu gleicher Zeit; es entstehen Zusammenklänge, H a r m o n i e n, A k k o r d e. Doch auch die Harmonien in ihrer Vereinzelung geben noch keine Tonstücke; sie müssen mit einander verbunden werden. Dadurch ergeben sich Harmonieverbindungen, Harmonienreihen, die

wieder in mehrere über einander gestellte Tonreihen, in Melodien aufgelöst werden können. Sofern nun die Harmonielehre nicht bloß lehrt, wie Töne zu Harmonien zu verbinden, sondern auch, wie Harmonien selbst wieder an einander zu reihen sind, damit harmonische Sätze und Perioden entstehen, so hat sich diese Lehre nicht bloß mit der harmonischen, sondern auch mit der melodischen Verbindung der Töne zu beschäftigen. Man könnte ihr deßhalb auch den allgemeineren Namen „Tonverbindungslehre" zueignen.
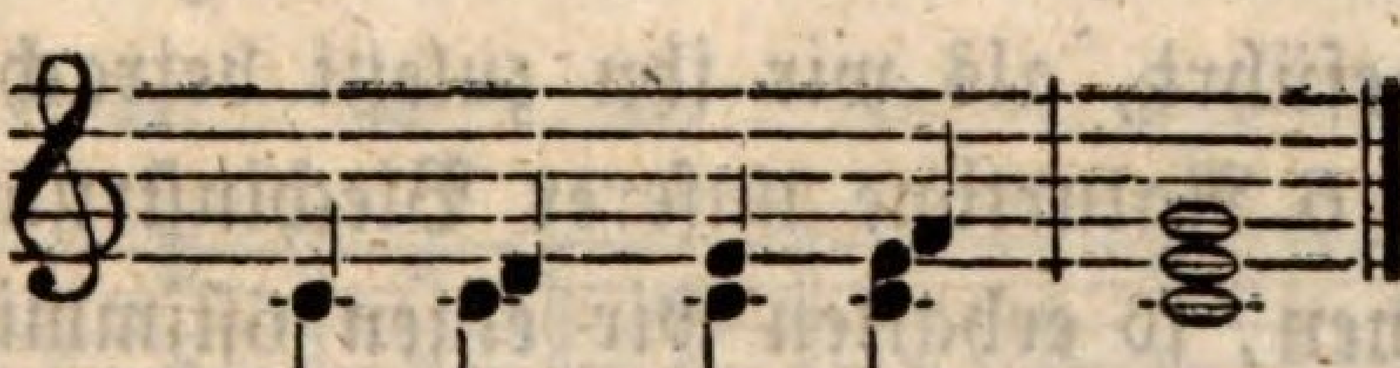
3. Als die einfachste Verbindungsweise der Töne kann wohl die melodische angesehen werden. Hier reiht sich Ton an Ton und es entsteht bloß eine Tonreihe, während bei Verbindung der Harmonien mehrere über einander gestellte Tonreihen sich bilden. Im Hinblicke auf diesen Umstand sollte man glauben, die Lehre von der Melodie müsse das erste sein, womit sich die Harmonielehre zu beschäftigen habe. Allein es darf nicht übersehen werden, daß die Melodien unserer heutigen Musik meistens im Gefühl einer harmonischen Unterlage entstehen. Die Gesetze, nach denen sich Töne zu Melodien verbinden, können kaum erklärt werden, wenn man nicht auf die Gesetze zurückgeht, nach welchen sich die Harmonien an einander reihen. Somit scheint die Natur des Gegenstandes zu gebieten, zuerst die harmonische Verbindung der Töne in's Auge zu fassen.

4. Eine Harmonie entsteht durch den Zusammenklang mehrerer Töne, die eine naturgemäße Verbindung unter sich eingehen können. Daß es solche Töne gibt, können wir sogar unmittelbar der Natur ablauschen. Es ist nämlich eine vielfach beobachtete Thatsache, daß unter den Tönen eine gewisse Sympathie herrscht. Bei einem hinreichend stark angeschlagenen tiefern Ton hören wir unter gewissen Umständen verwandte Töne leise mitklingen. Auch die Aeolsharfe, ein einfaches Saiteninstrument mit gleich hoch gestimmten Saiten, gibt Zeugniß von dieser Sympathie. Wird nämlich dieses Instrument dem Einflusse des Windes ausgesetzt, so läßt es, obgleich seine Saiten alle im Einklange stehen, doch die angenehmsten Harmonien erklingen.

5. Welches sind nun die Töne, denen schon die Natur die Neigung eingepflanzt hat, sich harmonisch mit einander zu verbinden? Es ist zunächst ein Grundton, dann dessen Oktave große Quinte und große Terz. Diese Töne sind es auch, die sich auf unsern Blechinstrumenten als Naturtöne erweisen, d. h. ohne Anwendung künstlicher Mittel hervorbringen lassen, und die in folgender Ordnung sich an einander reihen:

1. 

Zu diesen Tönen werden wir auch geführt, wenn wir das unmittelbare Urtheil unseres Gehörs befragen. Gehen wir von irgend einem Haupttone aus und verbinden mit ihm die übrigen Töne der diatonischen Leiter, so ist es nicht die Sekunde, wohl aber die Terz, die einen angenehmen Eindruck auf unser Ohr hervorbringt; ferner ist es nicht die Quarte, sondern die Quinte, die, mit diesen beiden Tönen verbunden, unser Ohr mit Wohlgefallen erfüllt, z. B.

2. 

Wir erhalten also hier im Wesentlichen dieselbe Harmonie, die wir bereits anderweitig in der Natur gefunden haben. Sie besteht aus 3 verschiedenen Tönen, und wird deßhalb Dreiklangsharmonie genannt.

6. Die 3 Töne der Dreiklangs-Harmonie lassen sich terzenweise übereinander stellen. Der tiefste Ton in solchem Terzenbau heißt Grundton, weil er dem ganzen Bau zur Grundlage dient. Der nächste Ton bildet gegen den Grundton eine große Terz, der folgende eine große Quinte. Sofern man das Intervallenverhältniß berücksichtigt, in welchem die höhern Töne der Harmonie zu ihrem tiefsten Tone stehen, wird dieselbe ein Akkord genannt. Der Dreiklang ist demnach ein Akkord, aus Grundton, Terz und Quinte bestehend. Soll er gesungen
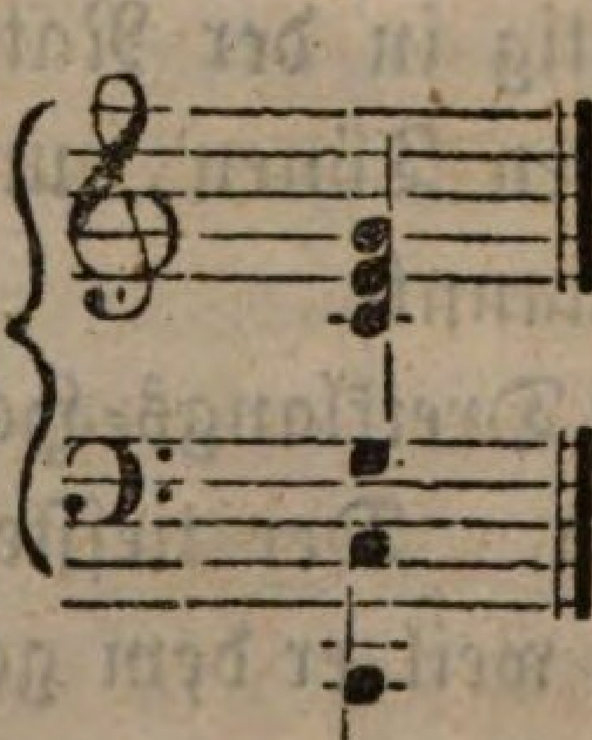
werden, so müssen sich wenigstens 3 Stimmen dabei betheiligen. Er ist somit ein dreistimmiger Akkord.

7. Der uns von der Natur gegebene Dreiklang läßt sich, wie wir bereits gesehen haben, auf der 1. Stufe der diatonischen Durleiter darstellen. Da nun diese Stufe Tonica genannt wird, so nennt man den auf ihr gegründeten Dreiklang tonischen Dreiklang. Als solcher regt er das Gefühl einer bestimmten Tonart in uns an. Bei dem C-Dreiklang empfinden wir die C-Tonart, bei dem Es-Dreiklang die Es-Tonart. Aber auch das Gefühl eines bestimmten Tongeschlechtes wird durch ihn in uns hervorgerufen. Seine große Terz charakterisirt das harte Tongeschlecht; deßhalb wird dieser Dreiklang auch harter oder Dur-Dreiklang genannt.

8. Um den tonischen Dur-Dreiklang kurz zu bezeichnen, bedienen wir uns — nach dem Vorgange Gottfried Webers — der großen römischen Ziffer I, durch welche angedeutet werden soll, daß dieser Akkord auf der 1. Stufe einer Durleiter seinen Sitz habe.

9. Die Natur hat uns den Dreiklang in einer größeren Tonmasse vorgeführt, als wir ihn zuletzt betrachteten. Fassen wir die ersten 6 Naturtöne unserer Blechinstrumente in einem Akkord zusammen, so erhalten wir einen 6stimmigen Akkord, in welchem der Grundton 3mal, die Quinte 2mal, die Terz 1mal erscheint, z. B.
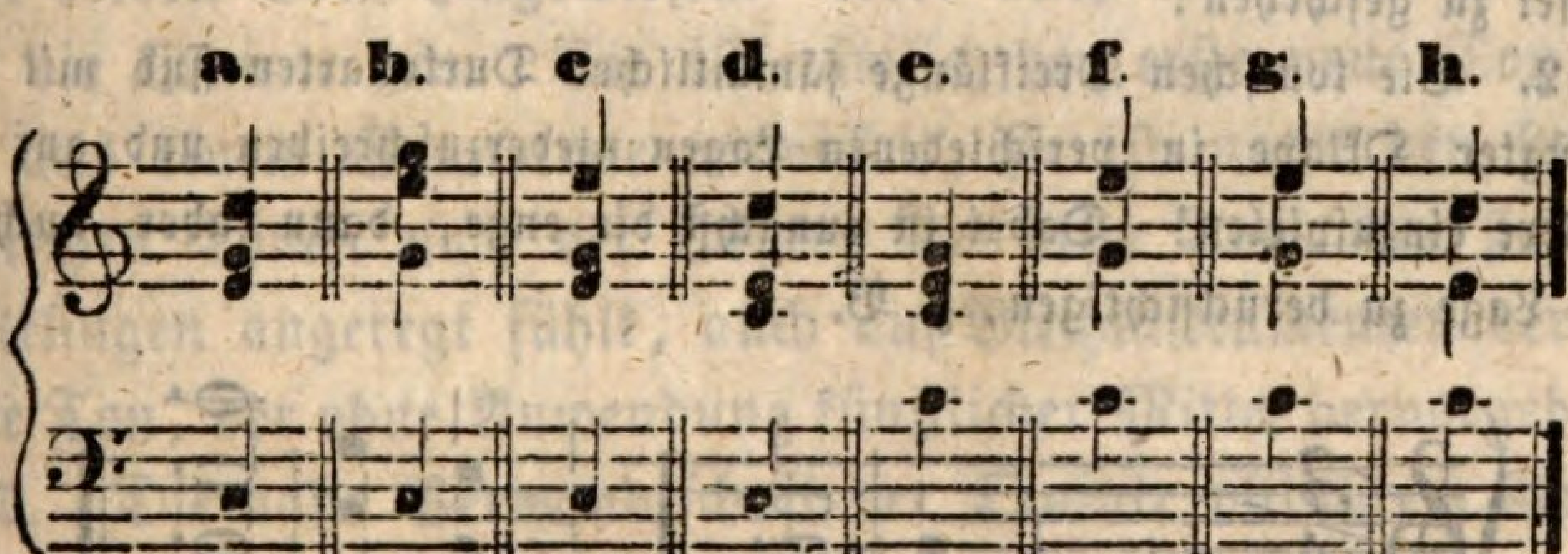
3.



Diesen Wink der Natur benützend, suchen wir unsern Dreiklängen durch Verdoppelung größere Fülle zu geben. Vorläufig begnügen wir uns mit einem hinzutretenden 4. Ton, der durch Verdoppelung eines der vorhandenen 3 Töne gewonnen wird.

10. Genau genommen, ist jeder Ton des Dreiklangs einer Verdoppelung fähig. Doch folgen wir auch hier dem Beispiel der Natur. Am füglichsten wird wohl der **Grundton** verdoppelt (a). Er tritt in der 6stimmigen Naturharmonie 3mal auf und ist offenbar der wichtigste Ton im Akkord. Nach ihm verdient die **Quinte** die meiste Berücksichtigung (b). Am wenigsten geeignet für Verdoppelung erscheint aber die **Terz**, da sie sich wegen ihrer Schärfe ohnedieß am meisten bemerklich macht (c). Unter gewissen Umständen muß im 4stimmigen Dreiklang der Grundton **verdreifacht**, oder, was dasselbe ist, die **Oktave** verdoppelt werden. In diesem Falle wird die Quinte als das entbehrlichste Intervall weggelassen (d); die Terz kann deßwegen nicht entbehrt werden, weil durch sie das Tongeschlecht bestimmt wird. Die Verdoppelung kann entweder in der **Entfernung** einer **Oktave** (a, b, c, d), oder auch in der Art geschehen, daß 2 Stimmen in einen Ton zusammentreten. In letzterem Falle spricht man von einer Verdoppelung im **Einklange**. Man kann den Grundton (e), die Quinte (f), die Terz (g), sogar die Oktave (h) im Einklange verdoppeln.
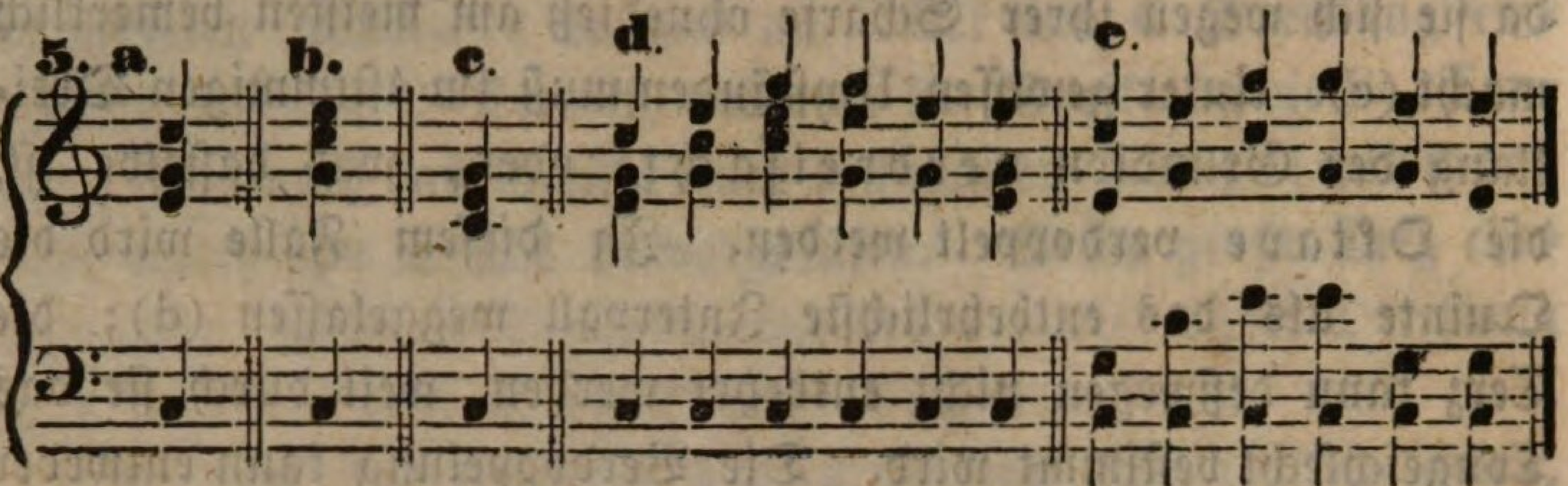
4.



11. Die Töne eines Dreiklangs können sich dem Grundtone in verschiedener Ordnung anschließen. Das hat zur Folge, daß bald die Oktave, bald die Terz, bald die Quinte in der Oberstimme zu **liegen** kommt. In Erwägung dieses Umstandes spricht man von verschiedenen **Lagen des Dreiklangs**, und zwar von einer **Oktav**- a), **Terz**- b) und **Quintlage** c), je nachdem der eine oder der andere dieser Töne in der Oberstimme liegt.

Berücksichtigt man den **Raum**, in welchem die zu einem Grundtone gehörigen Töne auftreten, so spricht man auch noch

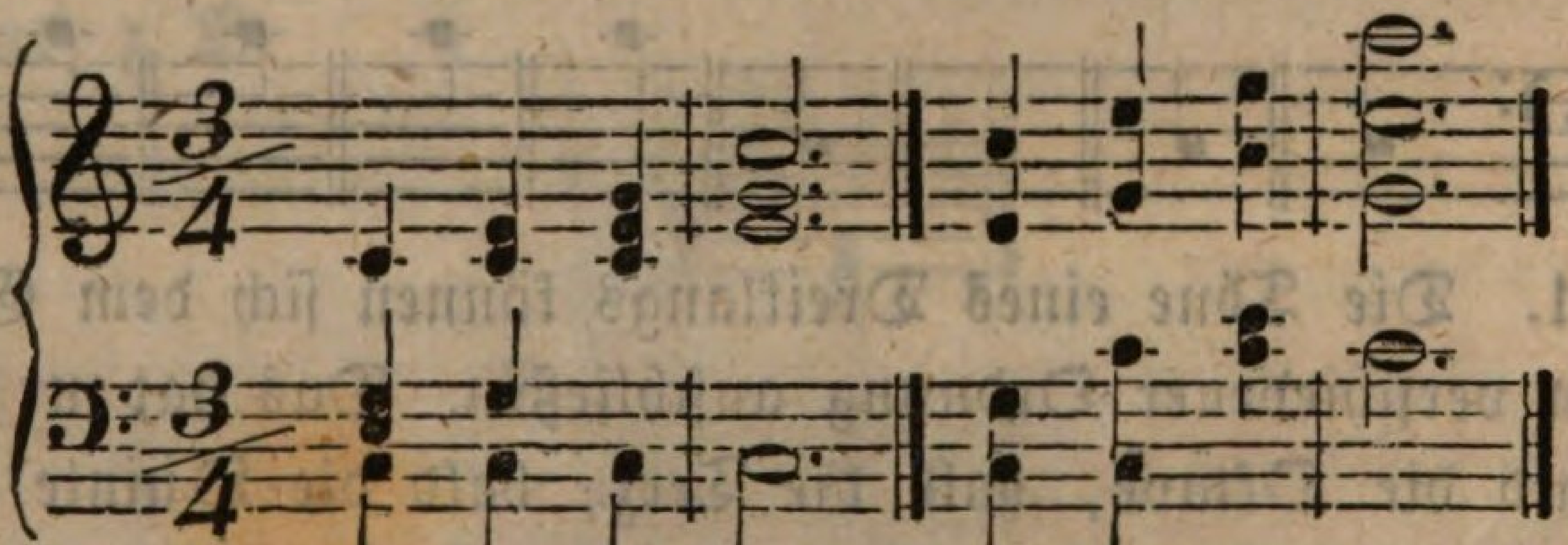
von einer **engen** und **weiten Lage**, oder von einer **engen** und **zerstreuten (getheilten) Harmonie**. **Eng** wird die Lage genannt, wenn die zu einem Baßtone gehörigen Akkordtöne sich auf den Raum einer Oktave beschränken (d), **weit**, wenn sie die Gränzen derselben überschreiten (e). Aus der engen Lage läßt sich die weite bilden, wenn man die 2. Stimme von oben um eine Oktave tiefer setzt.

5.


Aufgaben.

1. Auf Grundlage der Töne c, g, d, a, e, h und fis, dann f, b, es, as, des und ges soll in Form zweier über einander gestellter Terzen ein harter Dreiklang erbaut werden! Die Notation hat nach dem Violinschlüssel zu geschehen!

2. Die tonischen Dreiklänge sämmtlicher Durtonarten sind mit hinzugefügter Oktave in verschiedenen Lagen niederzuschreiben und auf dem Klaviere einzuspielen! Dabei ist zunächst die enge, dann aber auch die weite Lage zu berücksichtigen, z. B.



3. Unter welchen verschiedenen Gestalten kann der vierstimmige harte Es-Dreiklang auftreten, wenn man bei seiner Notation die verschiedenen Verdoppelungen und Lagen, welche möglich sind, berücksichtigt?

§. 8.

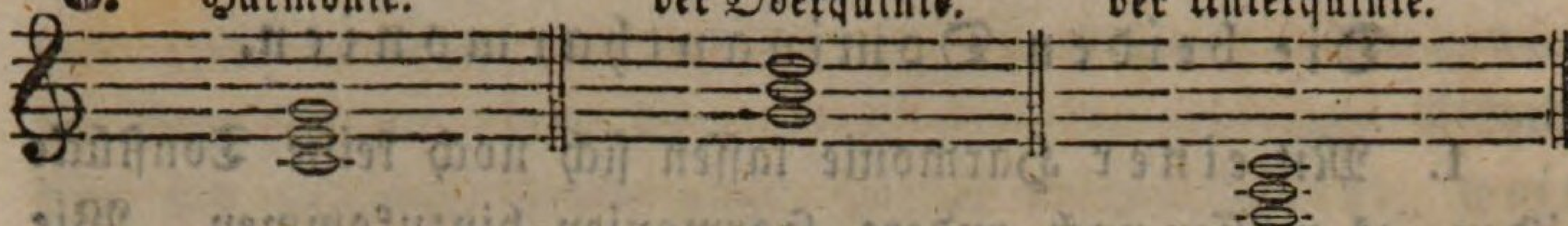
Die beiden Dominantharmonien.

1. Mit einer Harmonie lassen sich noch keine Tonstücke bilden; es müssen noch andere Harmonien hinzukommen. Wie gelangen wir aber zu ihnen? — Auf demselben Wege, auf dem wir zu unserem Tonsystem gekommen sind.

2. Unser Tonsystem ist dadurch entstanden, daß man entweder in steigenden oder in fallenden Quinten zu neuen Tönen fortschritt. Das Quintverhältniß ist nämlich im Bereich der Töne dasjenige, welches sich nach dem Oktavverhältniß am leichtesten auffassen läßt. Wir erkannten das schon bei Gelegenheit der akustischen Begründung unseres Tonsystems. Jede Oberquinte macht 1½ mal, jede Unterquinte ⅔ mal so viel Schwingungen, als die Prime. Es gibt außer der Oktave, die übrigens nichts anderes, als eine Wiederholung der Prime ist, keine Töne in der Musik, deren Schwingungszahlen sich einfacher gestalten, als die der beiden Quinten. Somit werden wir schon vom mathematisch-akustischen Standpunkte aus auf diese beiden Töne hingewiesen. Aber auch die Natur weist uns auf die Quinte hin. Sie ist nämlich der erste neue Ton, der sich aus einem Grundtone entwickelt; sie ist unter den sympathetischen Tönen nach der Oktave der erste Ton, der sich zum Mitklingen angeregt fühlt, auch auf Blechinstrumenten der erste neue Ton, der ohne Anwendung künstlicher Mittel hervorgebracht wird. Die nahe Verwandtschaft der Quinte mit ihrem Grundtone ist also unzweifelhaft. So wie nun die Oberquinte aus einer Tonica entsteht, so entsteht die Tonica selbst wieder aus einer tiefern Quinte. Somit sind uns die nächsten Töne angedeutet, auf die sich unsere Aufmerksamkeit bei Auffindung neuer Harmonien zu richten hat.

3. Was ist nun zu thun, um neue Harmonien zu erhalten? Offenbar nichts anderes, als die Naturharmonie auf diesen beiden verwandten Tönen getreu nachzubilden. Thun wir dieses, so erhalten wir, von der tonischen C-Harmonie ausgehend, folgende 2 neue Harmonien:
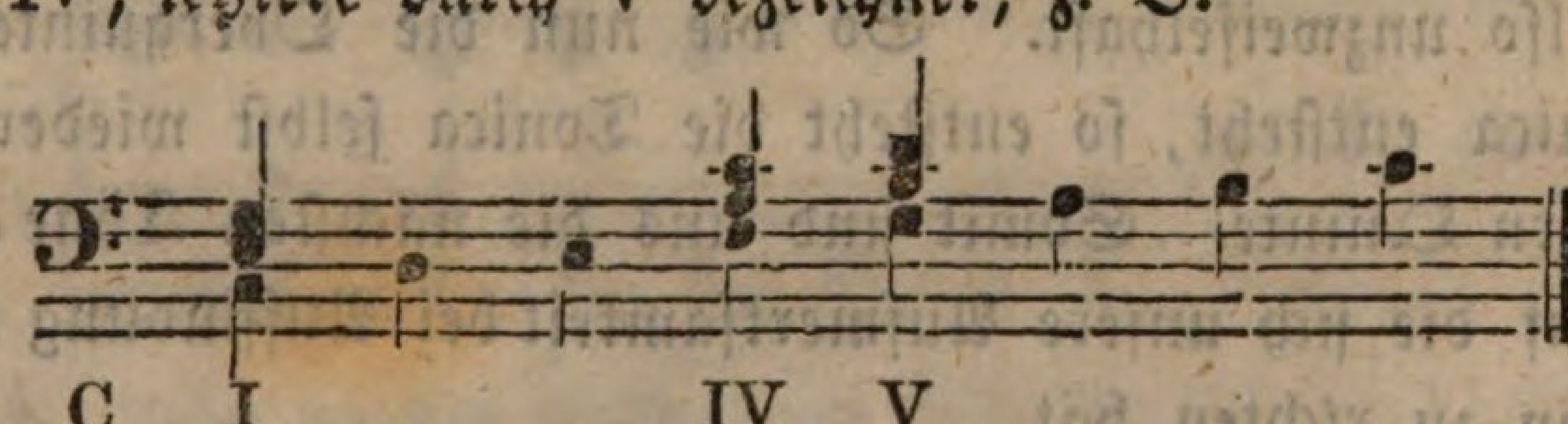
6. Tonische Harmonie. — Harmonie der Oberquinte. — Harmonie der Unterquinte.



4. Merkwürdiger Weise sind in diesen 3 Harmonien sämmtliche Töne der diatonischen Tonleiter enthalten, in der tonischen Harmonie der 1., 3. und 5. Ton, in der Harmonie der Oberquinte der 5., 7. und 2. Ton, in der Harmonie der Unterquinte der 4., 6. und 8. Ton. Die Naturharmonie, errichtet auf einer Prime und deren beiden nächstverwandten Tönen, führt uns also sämmtliche Töne der Tonart vor Augen. Die Tonleiter ist somit nichts anderes, als eine stufenweise Verbindung der in diesen 3 Harmonien enthaltenen Töne. Damit ist zugleich erwiesen, daß unsere diatonische Durleiter eine dem Willen der Natur entsprechende, eine naturgemäße ist, wenn sie auch nicht als etwas Fertiges in der Natur vorliegt, sondern ihre Entstehung erst menschlichem Sinnen, das freilich auch den Gesetzen der Natur unterthan ist, zu verdanken hat.

5. Die beiden nachgebildeten Harmonien bestehen, wie die tonische, aus einem Grundtone, einer großen Terz und großen Quinte. Sie bilden daher Dreiklänge, und werden wegen ihrer großen Terz ebenfalls harte Dreiklänge genannt. In der Tonleiter nimmt die Harmonie der Unterquinte ihren Platz auf der 4., die der Oberquinte auf der 5. Stufe ein. Erstere wird daher der Kürze wegen durch die große römische Ziffer IV, letztere durch V bezeichnet, z. B.

7.



6. Durch die tonische Harmonie wird wohl das Gefühl einer Tonart angeregt; zum vollen Bewußtsein derselben gelangt das Gehör aber erst dann, wenn auch die Harmonien der 4. und 5. Stufe hinzutreten, weil erst mit ihnen sämmtliche Töne der Tonart zur Wirksamkeit gelangen. Man hat daher von jeher

diesen beiden Harmonien hohe Wichtigkeit beigelegt, und sie sogar durch besondere Namen ausgezeichnet. Man nennt sie nämlich Dominantharmonien, d. h. herrschende Harmonien, obgleich die tonische Harmonie zunächst zur Herrschaft berufen ist. Um die beiden Dominantharmonien von einander zu unterscheiden, wird die der 4. Stufe Unter-, die der 5. Stufe Ober-Dominantharmonie genannt, sowie man auch die beiden Leiterstufen, auf denen sie ihren Sitz haben, durch die Benennungen Unter- und Ober-Dominante auszeichnet. Da die tonische und die beiden Dominantharmonien sich als die wichtigsten in jedem harmonischen Satze erweisen, so führen sie den gemeinsamen Namen Haupt-Harmonien.

7. Um den Dominantharmonien größere Fülle zu geben, tritt auch bei ihnen noch eine 4. Stimme hinzu, die dadurch gewonnen wird, daß man einen der 3 schon vorhandenen Töne verdoppelt. Hinsichtlich der Verdoppelung gelten dieselben Bestimmungen, die bei der tonischen Harmonie als Richtschnur dienten. Es wird also vorzugsweise der Grundton und die Quinte zu verdoppeln sein. Auch in 3 verschiedenen Lagen, in der Oktav-, Terz- und Quintlage, sowie in enger und zerstreuter Harmonie können die Dominantharmonien auftreten, wie das Alles schon bei der tonischen Harmonie gezeigt worden ist.

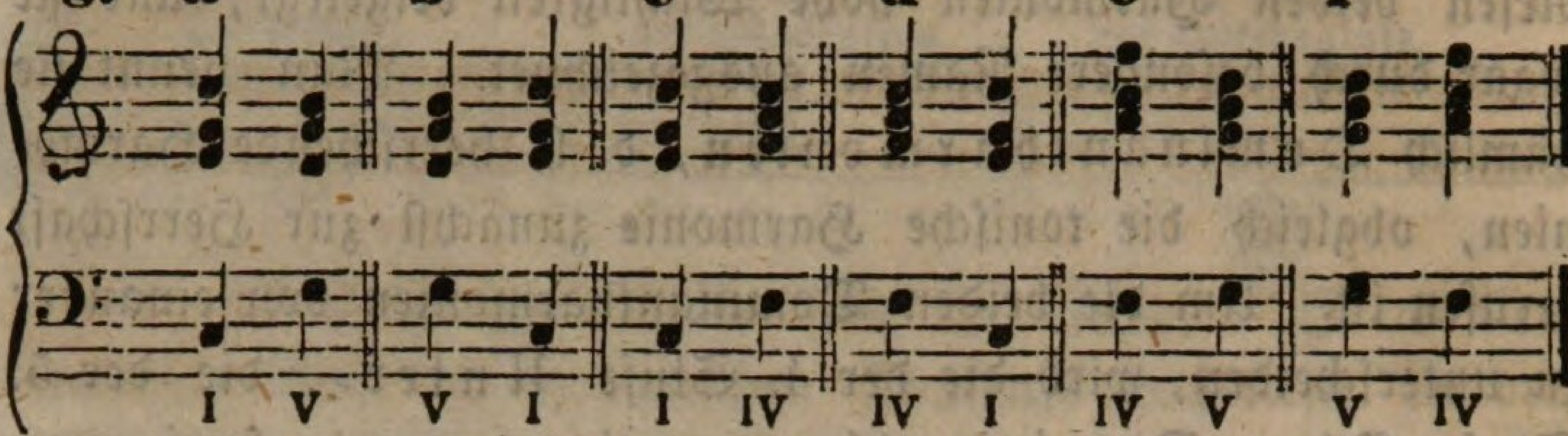
---

§. 3.

Harmonie-, Intervall- und Stimm-Schritte.

1. Schreitet man von einer Harmonie zu einer andern fort, so entsteht dadurch eine Harmonieverbindung, ein Harmonieschritt. Vermittelst der tonischen und der beiden Dominantharmonien lassen sich sechs verschiedene Harmonieschritte bilden:

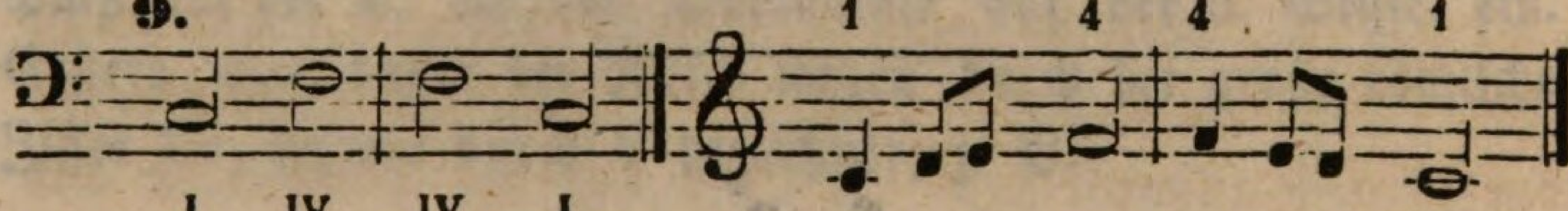
8. a b c d e f



Die Harmonieschritte werden nach der Fortschreitung des Grundtones bestimmt. Obige Beispiele zeigen Harmonien, die im steigenden und fallenden Quint-, Quart- und Sekundschritt mit einander verbunden sind.

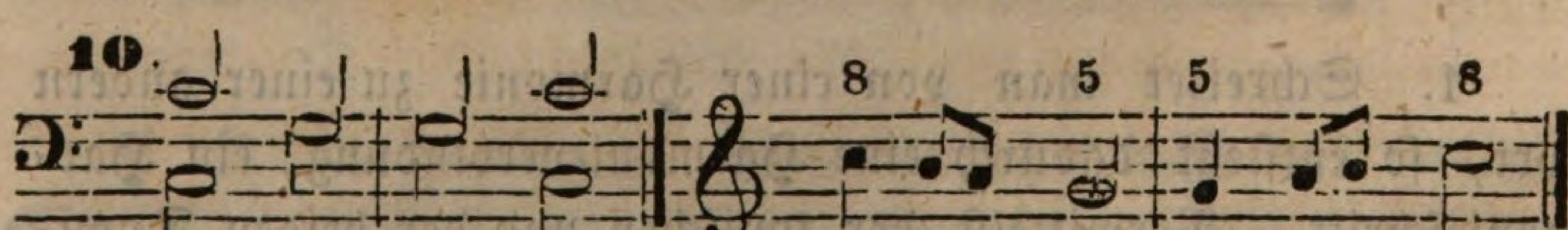
2. In der Regel werden nur solche Harmonien mit einander verbunden, die in irgend einem verwandtschaftlichen Verhältniß zu einander stehen. Ein innigeres Verhältniß als das, welches zwischen der tonischen und ihren beiden Dominantharmonien besteht, kann es aber unter Harmonien nicht wohl geben. Daher gehören auch die Harmonienschritte von I zu IV und IV zu I, von I zu V und V zu I zu den gebräuchlichsten in der Musik. In ihnen werden auch die wichtigsten Töne der Tonleiter zur Anschauung gebracht und diese selbst in 2 Hälften von je 4 Tönen, in 2 Tetrachorde, geschieden. Durch den Schritt von I zu IV und IV zu I wird die Gränze des ersten Tetrachords bestimmt, z. B.

9.



In dem Schritt von I zu V und V zu I können wir die Umgränzung des zweiten Tetrachords erblicken, z. B.

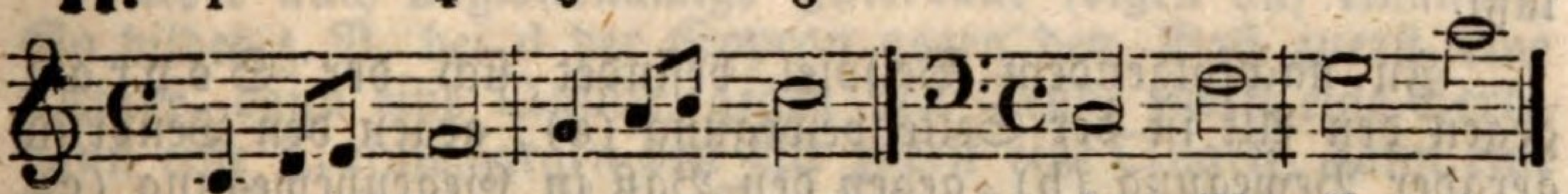
10.



Die Verwandtschaft dieser Harmonien gibt sich auch darin zu erkennen, daß sie ihre wichtigsten Töne mit einander gemein haben.

Die Octave der tonischen Harmonie ist zugleich die Quinte der Unter=Dominantharmonie, die Quinte der tonischen zugleich die Octave der Ober=Dominantharmonie. Es kann also hier immer ein Ton aus der einen Harmonie in die andere hinüber klingen (Nr. 8, a—d). In geringerem Grade sind die beiden Dominantharmonien mit einander verwandt. Sie sind die beiden Pole der tonischen Harmonie, stehen also nicht in nächster Beziehung zu einander; auch haben sie in ihren Tönen nichts Gemeinsames. Doch lassen sich auch diese Harmonien mit einander verbinden. Wie sich im Leben gar oft die Extreme berühren, so ist es auch hier. Anfang und Ende sind Gegensätze und dennoch liegt neben dem Ende des ersten Tetrachords der Anfang des zweiten. Mit den beiden Dominantharmonien ist es ebenso. Die eine ruht auf der Unter-, die andere auf der Ober-Quinte; in der Tonleiter liegen sie aber neben einander. Sie werden daher auch mit demselben Rechte aneinander gereiht, mit dem man 2 Tetrachorde zur Bildung der vollständigen Tonleiter mit einander verbindet, z. B.

11. 1 4 5 8



I IV V I

3. Werden verbundene Akkorde durch Singstimmen ausgeführt, so übernimmt eine Stimme den obersten Ton eines jeden Akkords, eine zweite und dritte Stimme übernehmen die in der Mitte gelegenen Töne, eine vierte Stimme trägt die tiefsten Töne vor. Verbundene Akkorde lassen sich daher in so viele Tonreihen auflösen, als im Akkord Töne über einander stehen! Solche Tonreihen werden Stimmen genannt. Man benennt sie gewöhnlich nach den 4 Singstimmen: Sopran, Alt, Tenor und Baß. Sopran und Baß werden auch äußere Stimmen, Alt und Tenor Mittelstimmen genannt.

4. Während ein Akkord zu einem andern fortschreitet, bewegen sich auch die einzelnen Stimmen weiter. Man spricht daher auch von Stimmschritten. Eine Stimme kann in

dreierlei Weise fortschreiten: steigend, fallend und schwebend (d. h. auf einem Tone verbleibend).

In Nr. 8 a schreitet der Sopran im fallenden Sekundschritt, der Alt schwebend, der Tenor im fallenden Sekundschritt, der Baß im steigenden Quintschritt fort. Wie ist es in Nr. 8 bei b, c, d?

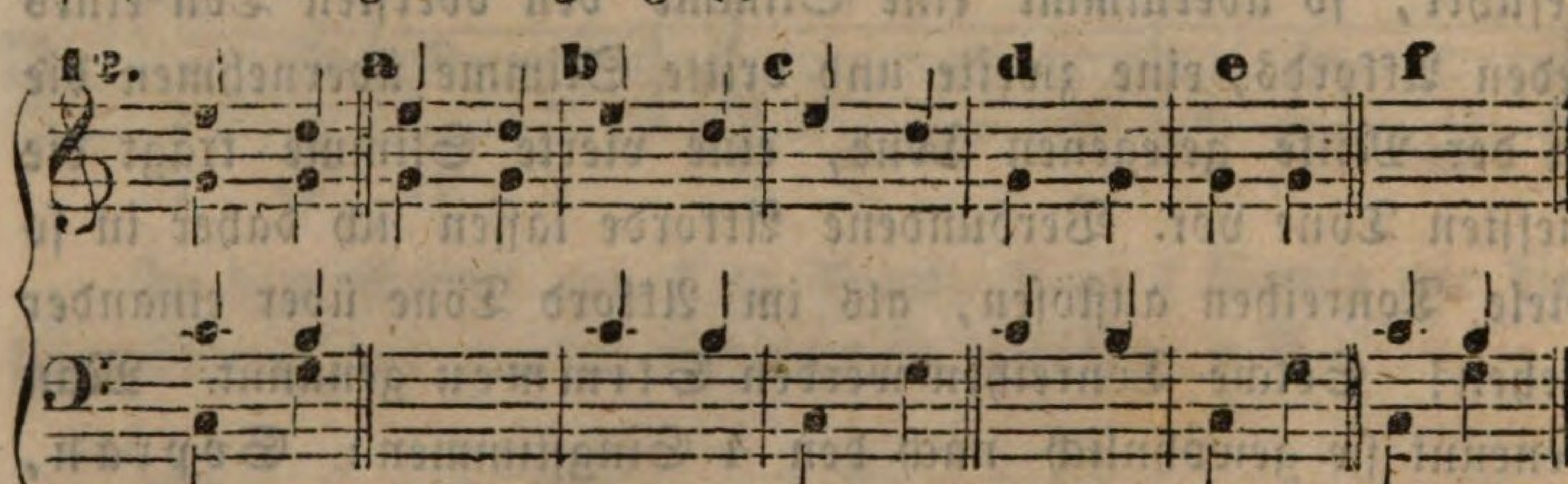
5. Man kann auch die Bewegung zweier Stimmen mit einander vergleichen. In diesem Falle zeigt sich ebenfalls ein dreifacher Unterschied. Es gibt nämlich

a) eine gerade Bewegung (motus rectus), wenn die beiden Stimmen einerlei Richtung verfolgen, also beide entweder aufwärts oder abwärts fortschreiten;

b) eine Gegenbewegung (motus contrarius), wenn die beiden Stimmen entgegengesetzte Richtungen verfolgen, wenn also die eine aufwärts geht, während die andere abwärts fortschreitet;

c) eine Seitenbewegung (motus obliquus), wenn sich nur die eine Stimme auf- oder abwärts bewegt, die andere aber bei ihrem Tone verbleibt, ihn wiederholt oder fortklingen läßt.
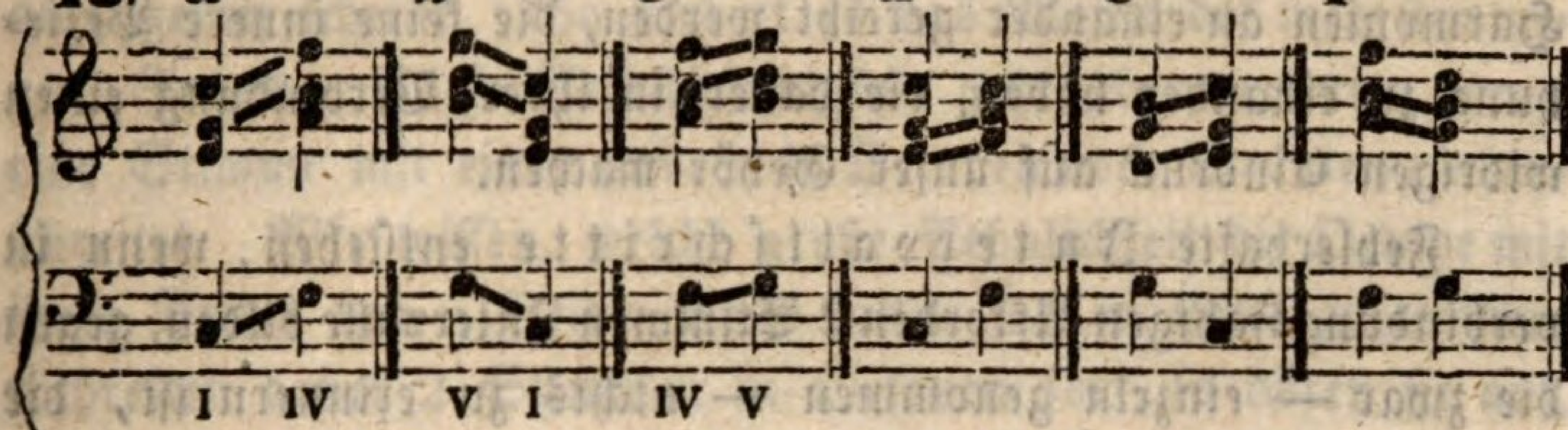
In nachfolgendem Beispiel befindet sich der Sopran gegen den Alt in der Seitenbewegung (a), gegen den Tenor in gerader Bewegung (b), gegen den Baß in Gegenbewegung (c). Der Alt befindet sich sowohl gegen den Tenor als gegen den Baß in Seitenbewegung (d, e); zwischen dem Tenor und Baß besteht die Gegenbewegung (f).



6. Indem 2 Stimmen mit einander fortschreiten, entstehen Intervallschritte. Hier können gleich- und ungleichnamige Intervalle auf einander folgen. Gleichnamig sind sie, wenn nach einer Terz wieder eine Terz, nach einer Quinte wieder eine Quinte folgt &c.; ungleichnamig sind

sie, wenn sich Intervalle von verschiedener Größe an einander reihen, wenn also nach einer Terz etwa eine Quarte, Quinte &c. folgt. Herrscht bei Verbindung gleichnamiger und namentlich gleich großer Intervalle die gerade Bewegung, so entsteht in der Stimmenfortschreitung eine Parallelbewegung, und man spricht dann von Terzen-, Quinten-, Sexten- und Octavenparallelen, z. B.

13. a b c d e f



Hier schreitet bei a, b und c der Sopran gegen den Alt in Quarten-, gegen den Baß in Octavenparallelen fort; überdieß zeigen sich noch zwischen Alt und Baß Quintenparallelen. Auch bei d, e und f erscheinen Parallelbewegungen, und zwar Terzen- und Sextenparallelen.

Aber auch ungleichnamige Intervalle folgen auf einander. So bildet z. B. bei d der Sopran gegen den Baß zuerst eine Octave, dann eine Quinte, gegen den Tenor zuerst eine Sexte, dann eine Quinte, gegen den Alt zuerst eine Quarte, dann eine Terz. Wie ist es in dieser Beziehung bei e und f?

Aufgabe.

4. Die Dreiklänge der 4. und 5. Stufe in C-dur sind im 4stimmigen Satze so niederzuschreiben, daß der erste Akkord in der Quint-, der zweite in der Terzlage auftritt. Hierauf sind folgende Fragen zu beantworten:

a) Welche Stimmschritte kommen im Sopran, Alt, Tenor und Baß vor?

b) Wie bewegen sich die einzelnen Stimmen gegen einander? z. B. der Sopran gegen den Alt, Tenor, Baß? &c.

c) Welche Stimmen bilden bei ihrer Fortschreitung gleich-, welche ungleichnamige Intervalle?

§. 4.

Von den Fehlern gegen den reinen Satz.

1. Bei Verbindung der Harmonien können mancherlei Fehler gegen den reinen Satz vorkommen. Wir können fehlerhafte Harmonie-, Intervall- und Stimm-Schritte unterscheiden.

2. Fehlerhafte Harmonieschritte entstehen, wenn Harmonien an einander gereiht werden, die keine innere Beziehung zu einander haben, die daher in ihrer Verbindung einen widrigen Eindruck auf unser Gehör machen.

Fehlerhafte Intervallschritte entstehen, wenn in verbindungsfähigen Akkorden 2 Stimmen Intervalle bilden, gegen die zwar — einzeln genommen — nichts zu erinnern ist, die aber in ihrer Aufeinanderfolge widerlich auf das Gehör wirken.

Fehlerhafte Stimmschritte entstehen, wenn eine Stimme nicht sangbar und fließend fortgeführt wird, wenn sie ohne Grund in großen Sprüngen oder schwer zu treffenden Intervallen einhergeht, oder wenn ihrem natürlichen Streben, nach einer gewissen Richtung fortzuschreiten, nicht Genüge geleistet wird.

3. Es ist nicht an der Zeit, schon jetzt alle möglichen fehlerhaften Fortschreitungen aufzuzählen und kennen zu lernen; wohl aber soll auf die gewöhnlichsten Fehler, die bei der Verbindung der 3 Hauptharmonien vorkommen können, aufmerksam gemacht und deren Verbesserung gezeigt werden.

4. Fehlerhafte Harmonie-Schritte sind bei Verbindung der tonischen und der beiden Dominant-Harmonien nicht wohl möglich, denn diese Harmonien sind zu innig mit einander verwandt, als daß sie nicht jegliche Verbindung eingehen könnten; zu fehlerhaften Intervall- und Stimm-Schritten können sie aber vielfach Gelegenheit bieten.

5. Als fehlerhafte Intervallschritte müssen vor Allem die sogenannten offenbaren Octaven und Quinten namhaft gemacht werden. Sie entstehen, wenn zwei Stimmen in gerader Bewegung in der Entfernung von
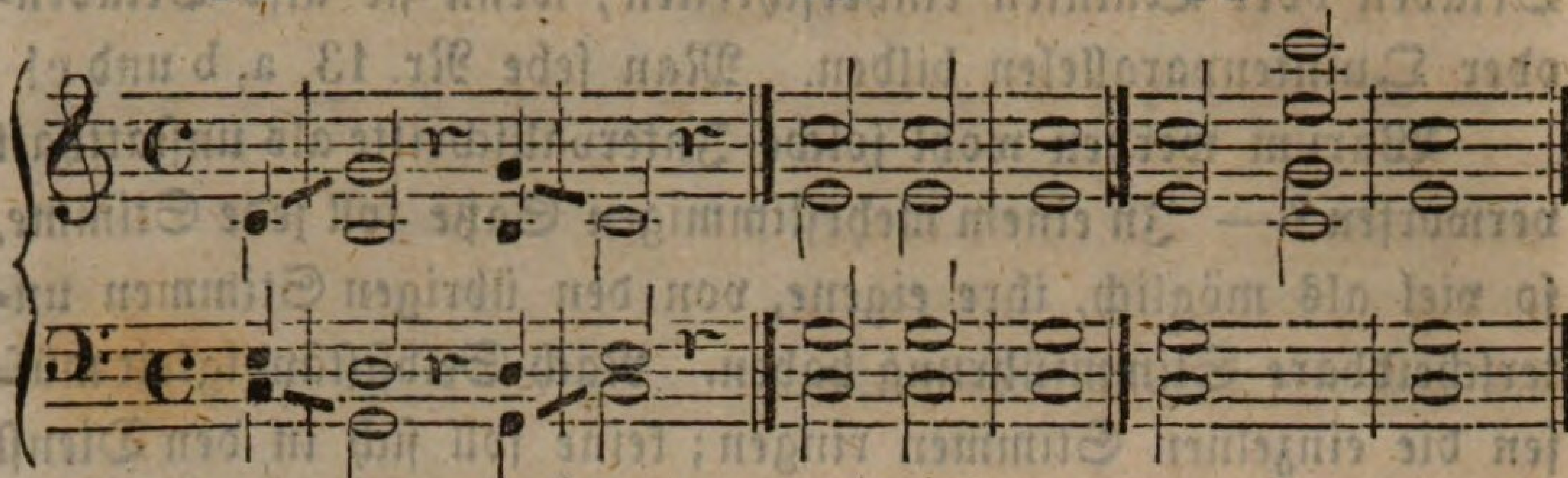
Octaven oder Quinten einherschreiten, wenn sie also Octaven- oder Quintenparallelen bilden. Man sehe Nr. 13, a, b und c!

Warum werden wohl solche Intervallschritte als unstatthaft verworfen? — In einem mehrstimmigen Satze soll jede Stimme, so viel als möglich, ihre eigene, von den übrigen Stimmen unterscheidbare Stimmführung haben. Nach Selbstständigkeit müssen die einzelnen Stimmen ringen; keine soll sich in den Dienst einer andern in der Art begeben, daß sie gleichsam in derselben aufzugeben scheint. So fordert es das Wesen des mehrstimmigen Satzes. Diese Selbstständigkeit geht aber verloren, wenn eine Stimme mit einer andern in Octaven oder Quinten einherschreitet. Wir wissen, welche große Aehnlichkeit die Octave mit ihrer Prime hat. Beide Töne fallen fast in Eins zusammen. Schreiten daher 2 Stimmen in Octaven fort, so hören sie auf, selbstständige Stimmen zu sein. Beide sagen dasselbe, nur in der Entfernung einer Octave.

6. Damit soll aber keineswegs gesagt werden, daß alle Octavenparallelen verwerflich seien. Wenn beim Gottesdienste eine Choralmelodie von Männer-, Frauen- und Kinderstimmen vorgetragen wird, so vernehmen wir auch nichts Anderes, als Octavenparallelen. Was von Männern in der Tiefe gesungen wird, das singen Frauen und Kinder um eine Octave höher. Aber Niemand wird hierin etwas Auffallendes finden. Warum? — Weil diese Stimmen keine gesonderten, keine selbstständigen Stimmen sein wollen. Sie einigen sich alle, wie zu einem Zwecke, so zu einer Weise, zu einer Melodie; sie schreiten sämmtlich in einem großartigen Unisono dahin.

Haben also die Octavenparallelen den Zweck, eine Stimme zu verstärken, sie in einer tiefern oder höhern Octave mehr hervorzuheben, so ist nichts gegen sie zu erinnern. Die Sopran- und die Baßstimme werden am häufigsten in dieser Weise verstärkt. Auch jene Octaven, die sich in der Gegenbewegung ergeben, haben nichts Verwerfliches, (Nr. 14), noch weniger aber diejenigen, welche in Folge der Wiederholung eines Akkords entstehen (Nr. 15, 16.).

14. 15. 16.



7. Nächst der Octave ist auch die reine Quinte ein Ton, der mit seiner Prime innigst verwandt und gleichsam in ihr aufzugehen scheint. Wenn nun 2 Stimmen in reinen Quinten einherschreiten, so ist ihre Selbstständigkeit fast nicht minder als bei Octavenparallelen bedroht. Ja, dergleichen Quintenfortschreitungen erweisen sich in manchen Fällen noch mißlicher, als ein Fortschreiten in Octaven; denn bei Octavenparallelen sagen 2 Stimmen dasselbe in der Verstärkung, bei Quintenparallelen aber in 2 verschiedenen Tonarten, so daß es scheint, als ob die eine Stimme die andere paralysiren, die Wirkung derselben lähmen, verwischen oder gänzlich aufheben wolle. Es ist also hinreichender Grund vorhanden, auch die Quintenparallelen als unstatthaft zu verwerfen. Dagegen sind Terzen- und Sextenparallelen unbedingt gestattet.

8. Will man die bei Verbindung der 3 Hauptharmonien möglichen Falls vorkommenden Octaven- und Quintenparallelen vermeiden, so beachte man folgende 2 Regeln:

a) Bei Verbindung der tonischen mit ihrer Unter- oder Ober-Dominantharmonie lasse man den Ton, welcher für beide Akkorde gemeinsam ist, in derselben Stimme liegen; zu den nicht gemeinsamen Tönen schreite man auf dem nächsten Wege mit Umgehung aller Sprünge. (Nr. 13, d, e.)
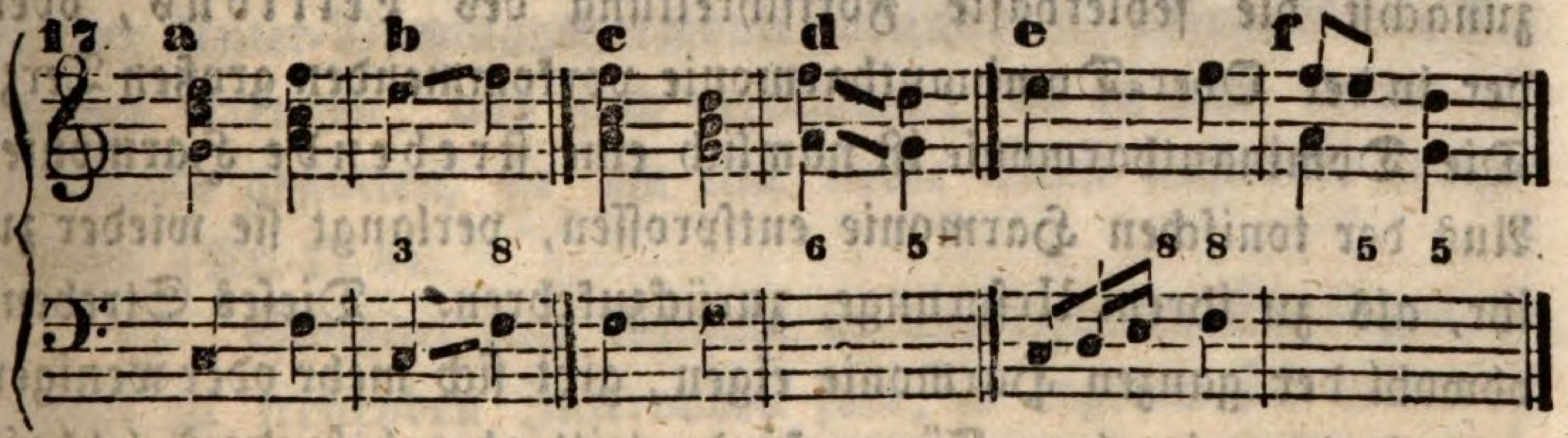
b) Bei Verbindung der beiden Dominantharmonien, die keinen gemeinsamen Ton haben, lasse man die 3 Oberstimmen gegen die Baßstimme die Gegenbewegung machen. (Nr. 13, f.)

Aufgaben.

5. Die tonische Harmonie in C-dur soll in 3 verschiedenen Lagen unter Beachtung der 1. Regel a) mit ihrer Unter-, b) mit ihrer Ober-Dominantharmonie verbunden werden!

6. An die Unterdominantharmonie, die gleichfalls in verschiedenen Lagen niederzuschreiben ist, reihe sich unter Beachtung der 2. Regel die Oberdominantharmonie!

9. Außer den fehlerhaften Octaven- und Quintenparallelen gibt es auch noch verdeckte Octaven und Quinten, die man zum Theil ebenfalls als Fehler gegen den reinen Satz verbietet. Die verdeckten Octaven entstehen, wenn 2 Stimmen in gerader Bewegung zu einer Octave fortschreiten, ohne daß das erste Intervall eine Octave ist (Nr. 17, a, b.). Die verdeckten Quinten entstehen, wenn 2 Stimmen in gerader Bewegung zu einer Quinte fortschreiten, ohne daß das erste Intervall eine Quinte bildet (Nr. 17, c, d.). Verdeckt nennt man diese Octaven und Quinten, weil Octaven- und Quintenparallelen nicht offen da liegen, wohl aber offenbar werden, wenn man den Sprung der einen Stimme durch die dazwischen liegenden Töne ausfüllt (Nr. 17, e, f.).



Die hier gezeigten verdeckten Octaven und Quinten gehören übrigens nicht zu den verbotenen, sondern zu den erlaubten, sowie überhaupt dergleichen Intervallenschritte, namentlich beim 4stimmigen Satze, nicht unbedingt als fehlerhaft bezeichnet werden können. Das Verbot beschränkt sich bloß auf jene Fälle, wo verdeckte Octaven und Quinten wirklich als gehörwidrig erscheinen, was beim 2- und 3stimmigen Satz häufiger der Fall ist, als beim 4stimmigen.
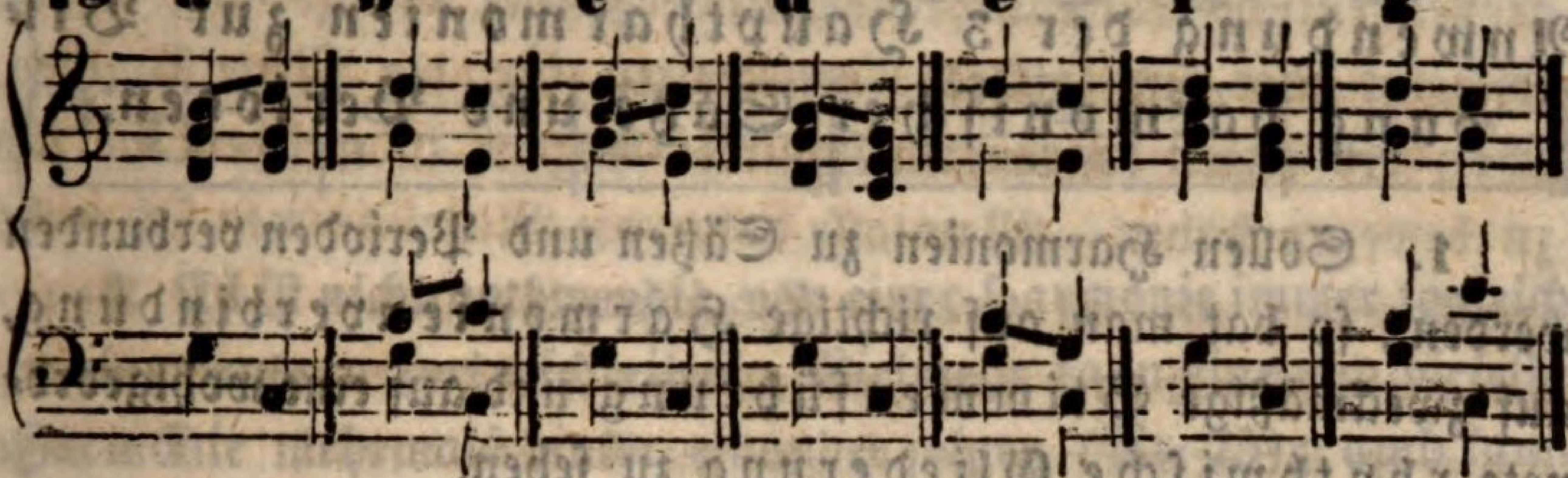
10. Warum werden aber dergleichen Intervallenschritte verboten? Wenn 2 Stimmen in gerader Bewegung fortschreiten, so ist es kaum zu vermeiden, daß die eine Stimme mehr oder weniger in den Dienst der andern tritt und daher an Selbstständigkeit verliert. Am auffallendsten hat sich dieß bei den Octaven- und

Quintenparallelen gezeigt; weniger fühlbar, aber immer noch bemerklich genug, tritt dieser Uebelstand hervor, wenn 2 Stimmen in gerader Bewegung zu einer Octave oder Quinte fortschreiten, ohne gerade Octaven- oder Quintenparallelen zu bilden. Die gerade Bewegung wirkt ohnedieß schon nachtheilig auf die Selbstständigkeit zweier Stimmen; das Uebel wird aber größer, wenn die beiden Stimmen bei dieser geraden Bewegung auch noch in Tönen zusammentreffen, die dem Klange nach so verwandt sind, daß man sie fast für gleichbedeutend halten könnte. Octaven und Quinten haben immer etwas Hohles und wo sie in 2 Stimmen eintreten, da macht sich eine gewisse Leere sofort bemerklich. Dieß ist der Grund, warum man auch die verdeckten Octaven und Quinten wenigstens theilweise zu den verbotenen zählt.

11. Auch fehlerhafte Stimmschritte können bei Verbindung der 3 Hauptharmonien vorkommen. Wir nennen hier zunächst die fehlerhafte Fortschreitung des Leittons, oder der in der Ober-Dominantharmonie vorkommenden großen Terz. Die Dominantharmonie ist nämlich eine strebende Harmonie. Aus der tonischen Harmonie entsprossen, verlangt sie wieder zu ihr, als zu ihrem Ursprunge, zurückzukehren. Dieses Streben, obwohl der ganzen Harmonie eigen, gibt sich mehr oder weniger auch in den einzelnen Tönen kund, tritt aber besonders lebhaft in der großen Terz hervor. Sie ist der 7. Leiterton und nur um eine kleine Stufe von der Tonica, ihrem Strebeziel, entfernt. So nahe am Ziele ist es natürlich, daß das Streben, solches zu erreichen, sich mächtig in ihr hervorthut. Auch in dem Gehör wird die Erwartung erweckt, daß die Tonica folgen werde. Somit leitet die Terz der Dominantharmonie auf die Tonica hin. Daher auch ihr Name Leitton, Semitonium modi, ton sensible. Herrscht in dem Leittone das Streben, sich aufwärts fortzubewegen, so soll auch diesem Streben genügt werden (Nr. 18, a, b, c.). Geschieht es nicht, so ist die Fortschreitung eine fehlerhafte (d, e.). Doch nimmt man es mit der Befolgung dieser Regel nicht so genau, namentlich wenn eine andere Stimme den erwarteten Ton übernimmt (f), oder wenn

ein anderer Uebelstand, etwa ein leer klingender Akkord, dadurch beseitigt werden kann (g).

18 a b c d e f g
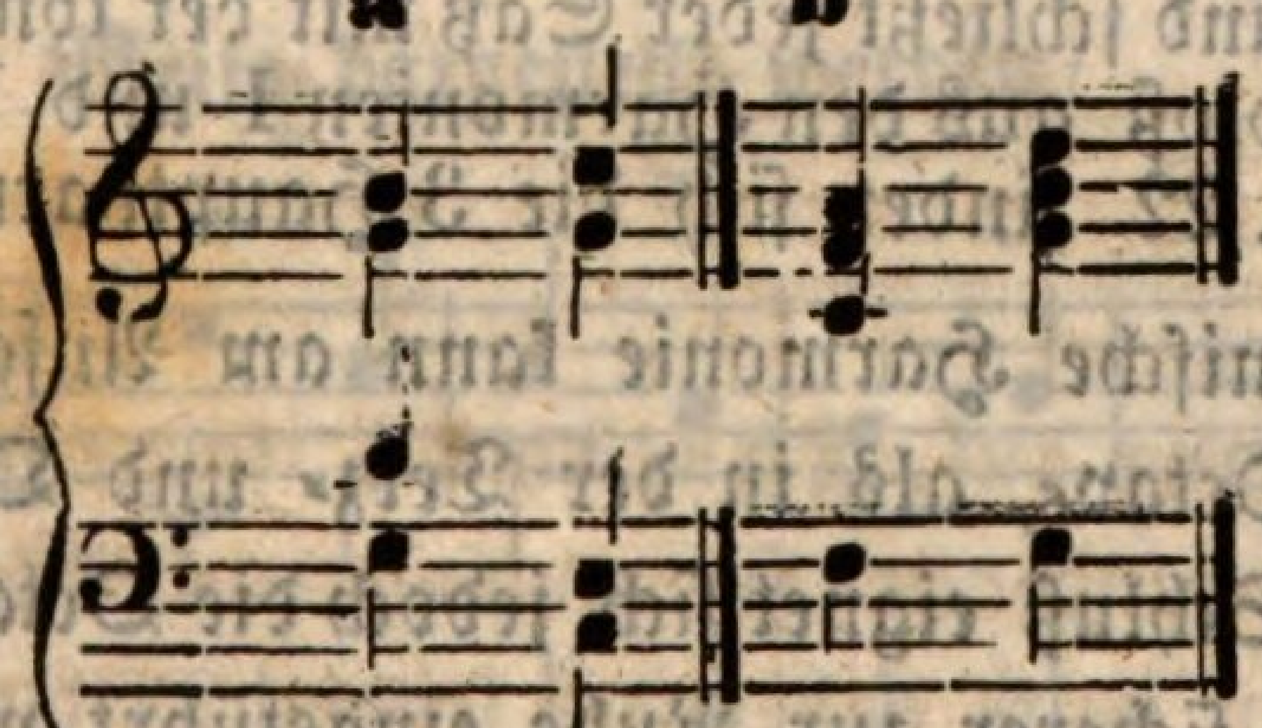


12. Schreitet die tonische Harmonie zu ihrer Unter-Dominantharmonie fort, so zeigt sich in der Terz der tonischen Harmonie dieselbe Rührigkeit, eine kleine Sekunde aufwärts fortzuschreiten, wie wir dieß bei der Terz der Dominantharmonie bemerkt haben. Die Tonica gedenkt nämlich ihres Ursprungs, der Unterquinte, und ist geneigt, zu derselben zurückzukehren. Wir können daher in der Terz der tonischen Harmonie, sofern sie zur Unter-Dominantharmonie fortschreitet, ebenfalls eine Art Leitton erkennen, und sind verbunden, wo es nur immer die Umstände gestatten, sie um eine kleine Stufe aufwärts fortzuführen (Nr. 17 a).

13. Schreitet eine Stimme in ungeeigneten Sprüngen, in schwer zu treffenden Intervallen fort, so ergeben sich hierdurch ebenfalls fehlerhafte Stimmschritte. Es wird wohl Niemanden in den Sinn kommen, eine Stimme so fortschreiten zu lassen, wie es der Tenor in Nr. 19 a, oder der Alt in Nr. 19 b thut:

a b

19.
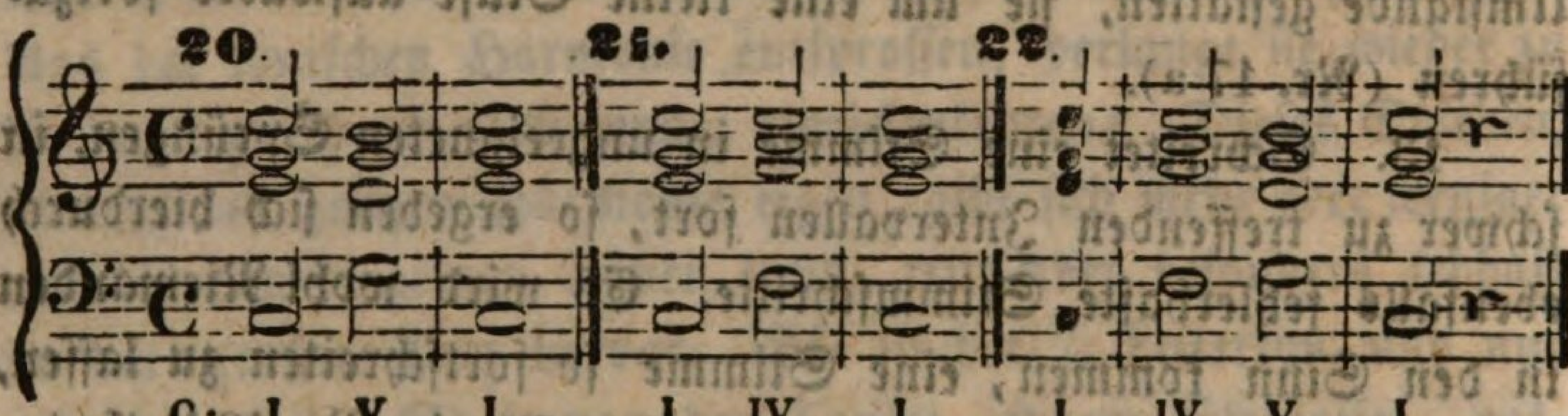


In letzterem Beispiel zeigen sich überdieß auch noch fehlerhafte verdeckte Octaven zwischen Tenor und Baß und verdeckte Quinten zwischen Sopran und Baß, und Sopran und Tenor.

§. 5.

Anwendung der 3 Hauptharmonien zur Bildung harmonischer Sätze und Perioden.

1. Sollen Harmonien zu Sätzen und Perioden verbunden werden, so hat man auf richtige Harmonienverbindung, auf zweckmäßige Stimmenführung und auf eine wohlgeordnete rhythmische Gliederung zu sehen.
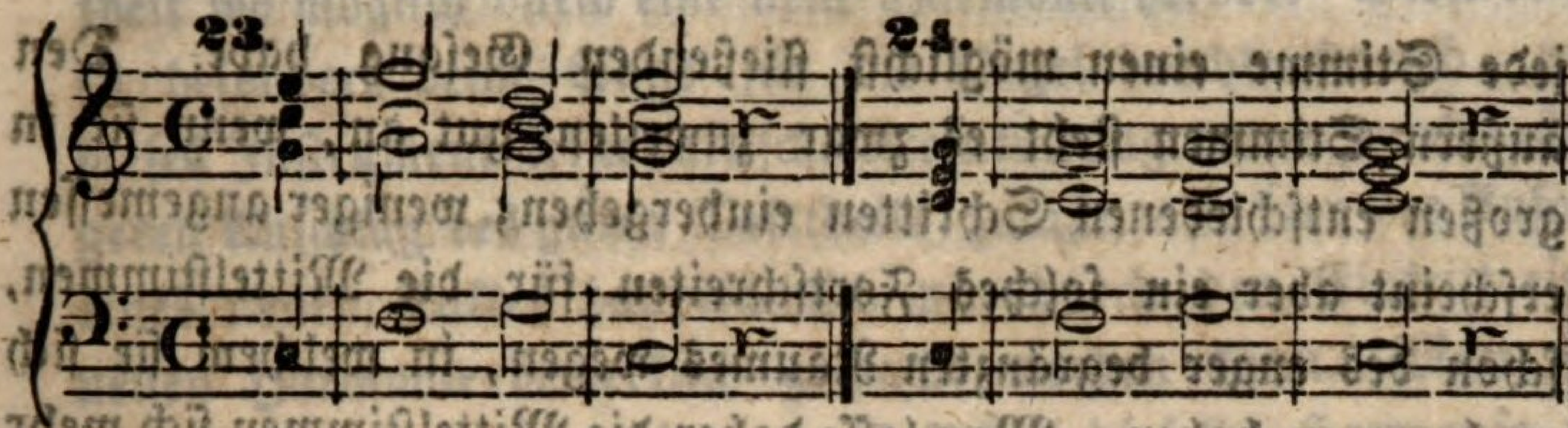
2. Bezüglich der Verbindung der Harmonien gilt als oberster Grundsatz, dieselben so an einander zu reihen, daß sich in dem Ganzen eine bestimmte Tonart und ein bestimmtes Tongeschlecht kund gibt. Tonart und Tongeschlecht werden aber durch die tonische Harmonie angedeutet. Diese muß daher vor allen übrigen zur Geltung gebracht werden, was am sichersten dadurch geschieht, daß man den Tonsatz mit ihr beginnt und schließt. Unsere einfachsten harmonischen Sätze werden demnach folgende Gestalt annehmen:



Hier beginnt und schließt jeder Satz mit der tonischen Harmonie. Nr. 20. besteht bloß aus den Harmonien I und V, Nr. 21. aus I und IV, in Nr. 22. finden sich die 3 Hauptharmonien vereinigt.
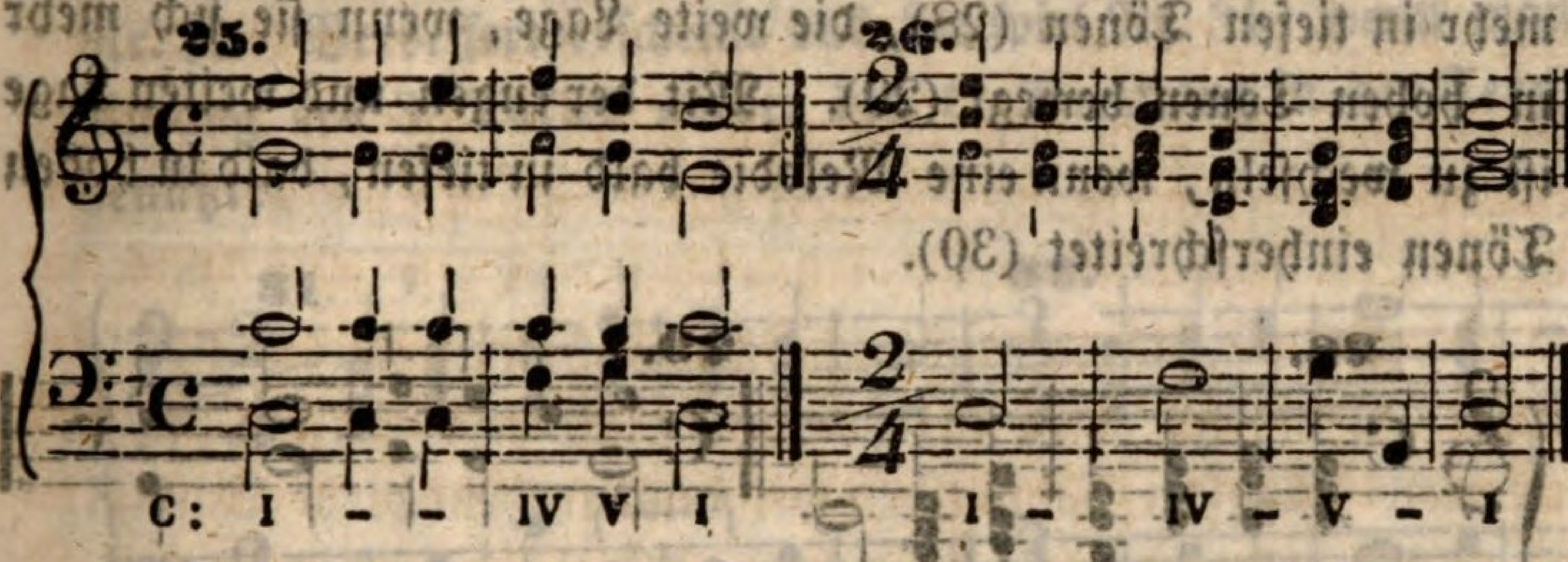
3. Die tonische Harmonie kann am Anfang und Schluß sowohl in der Octav-, als in der Terz- und Quintlage auftreten. Für den Schluß eignet sich jedoch die Octavlage am besten, weil das Gehör sicherer zur Ruhe eingeführt wird, wenn auch die Oberstimme mit der Tonica schließt. Will man das Beispiel Nr. 22. in der Terz- oder Quintlage beginnen und schließen, so stellt sich dasselbe in folgender Weise dar:

23. 24.
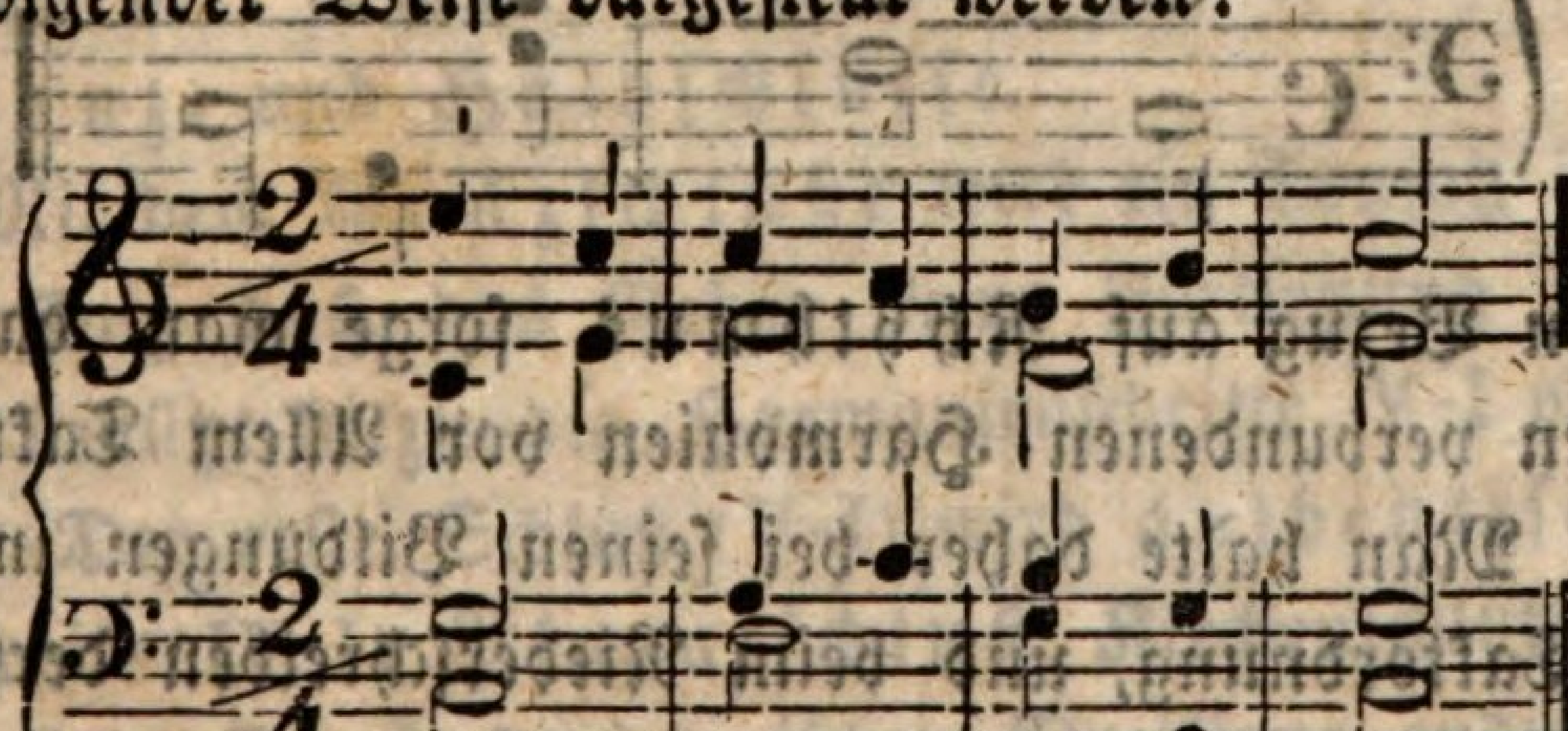


4. Es ist nicht nothwendig, von einer Harmonie immer sogleich zu einer andern fortzuschreiten. Vielmehr kann eine und dieselbe Harmonie mehrmals hinter einander folgen (Nr. 25); auch kann mit den verschiedenen Lagen derselben gewechselt werden (Nr. 26.):

25. 26.



5. Haben 2 Harmonien einen gemeinsamen Ton, so ist es meistens zweckmäßig, diesen Ton einer und derselben Stimme zuzuweisen, weil dadurch der Zusammenhang unter den Harmonien gefördert wird. Auch da, wo ein Akkord in verschiedenen Lagen hinter einander auftritt, ist es rathsam, einzelne Töne in derselben Stimme festzuhalten, damit nicht alle Stimmen zugleich zu springen haben. Diesem Grundsatze gemäß könnte das Beispiel Nr. 26., das an und für sich nicht fehlerhaft ist, auch in folgender Weise dargestellt werden:
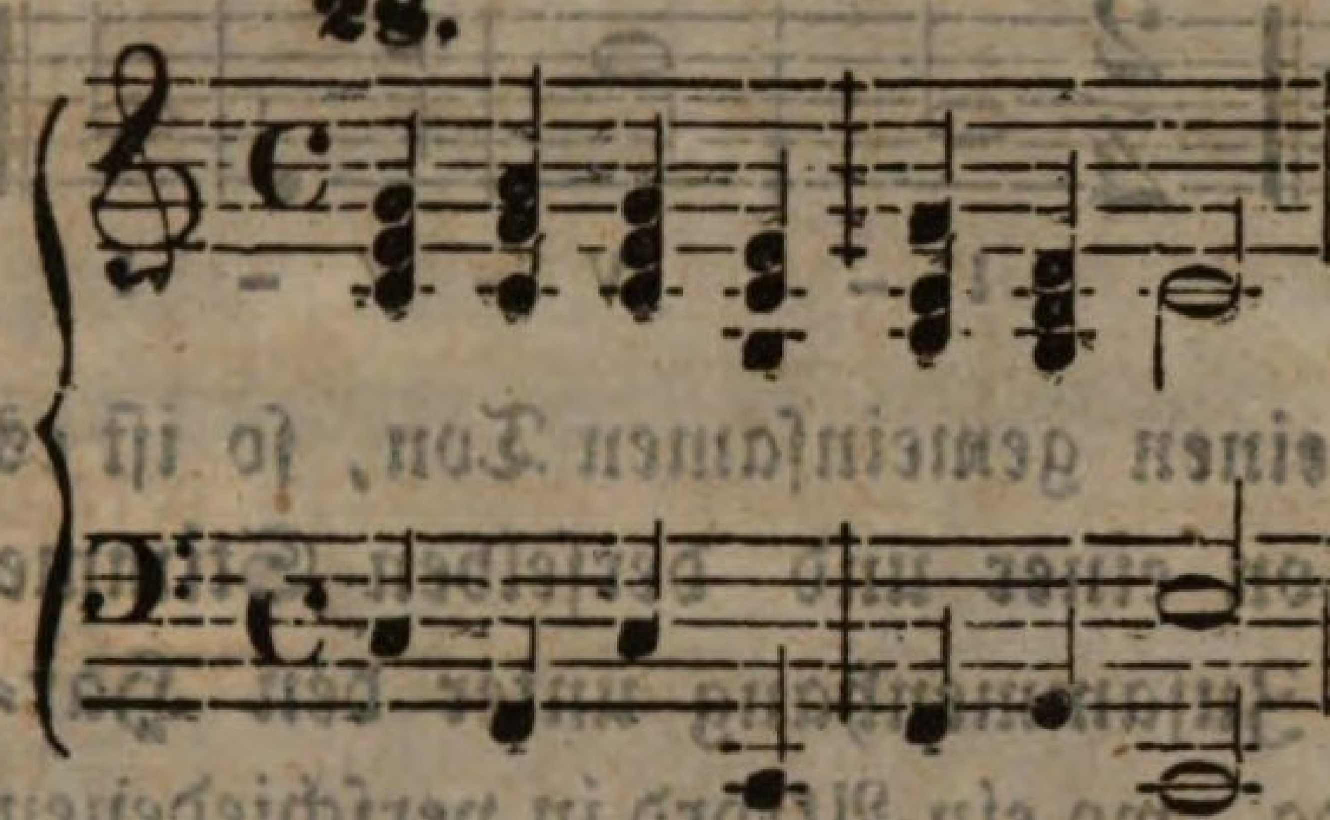
27.



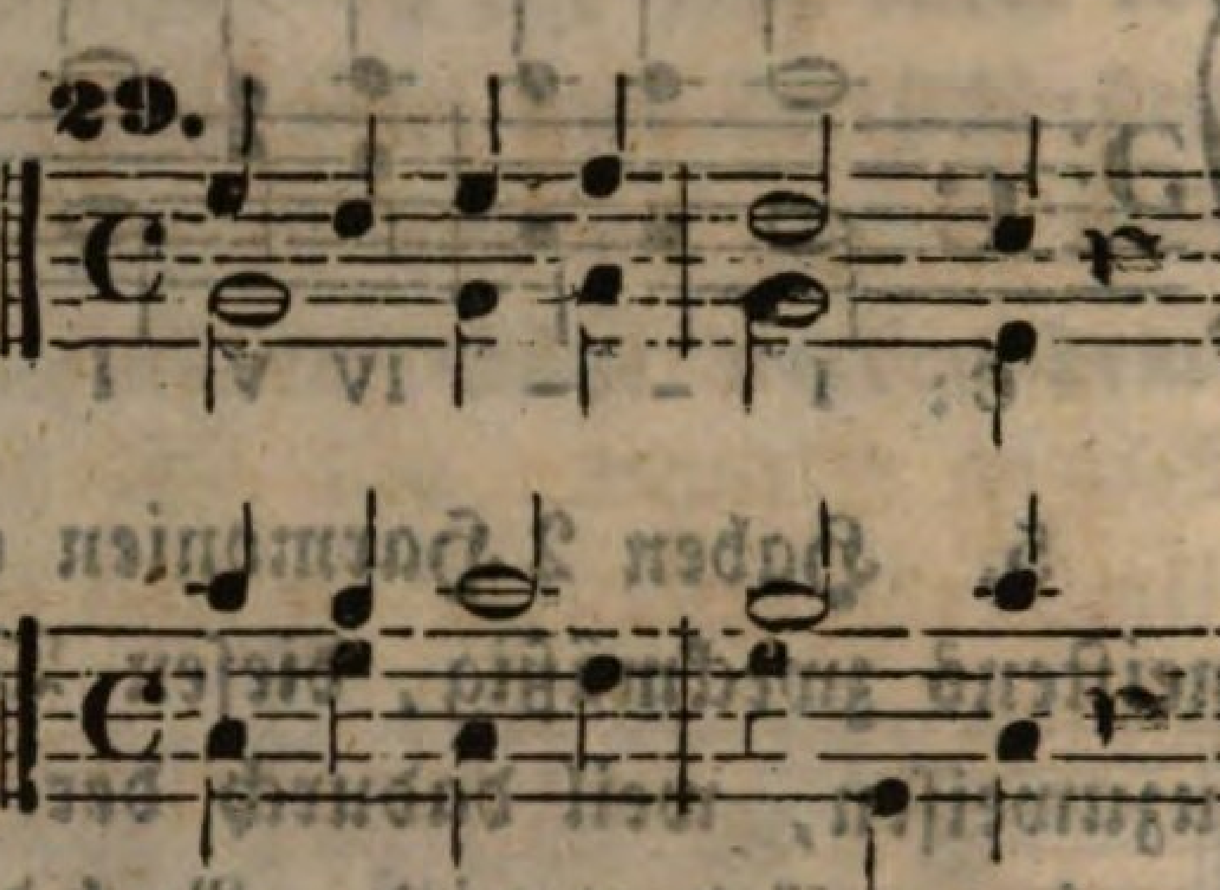
6. Bezüglich der Stimmenführung sehe man darauf, daß

jede Stimme einen möglichst fließenden Gesang habe. Den äußern Stimmen steht es zwar zuweilen gut an, wenn sie in großen entschiedenen Schritten einhergehen; weniger angemessen erscheint aber ein solches Fortschreiten für die Mittelstimmen, schon des enger begränzten Raumes wegen, in welchem sie sich zu bewegen haben. Man lasse daher die Mittelstimmen sich mehr in kleineren als in großen Schritten bewegen. Diese Bewegung ergibt sich von selbst, wenn man von der engen und weiten Lage der Akkorde einen zweckmäßigen Gebrauch macht. Die enge Lage findet die geeignetste Anwendung, wenn sich die Melodie mehr in tiefen Tönen (28), die weite Lage, wenn sie sich mehr in hohen Tönen bewegt (29). Mit der engen und weiten Lage ist zu wechseln, wenn eine Melodie bald in tiefen, bald in hohen Tönen einherschreitet (30).
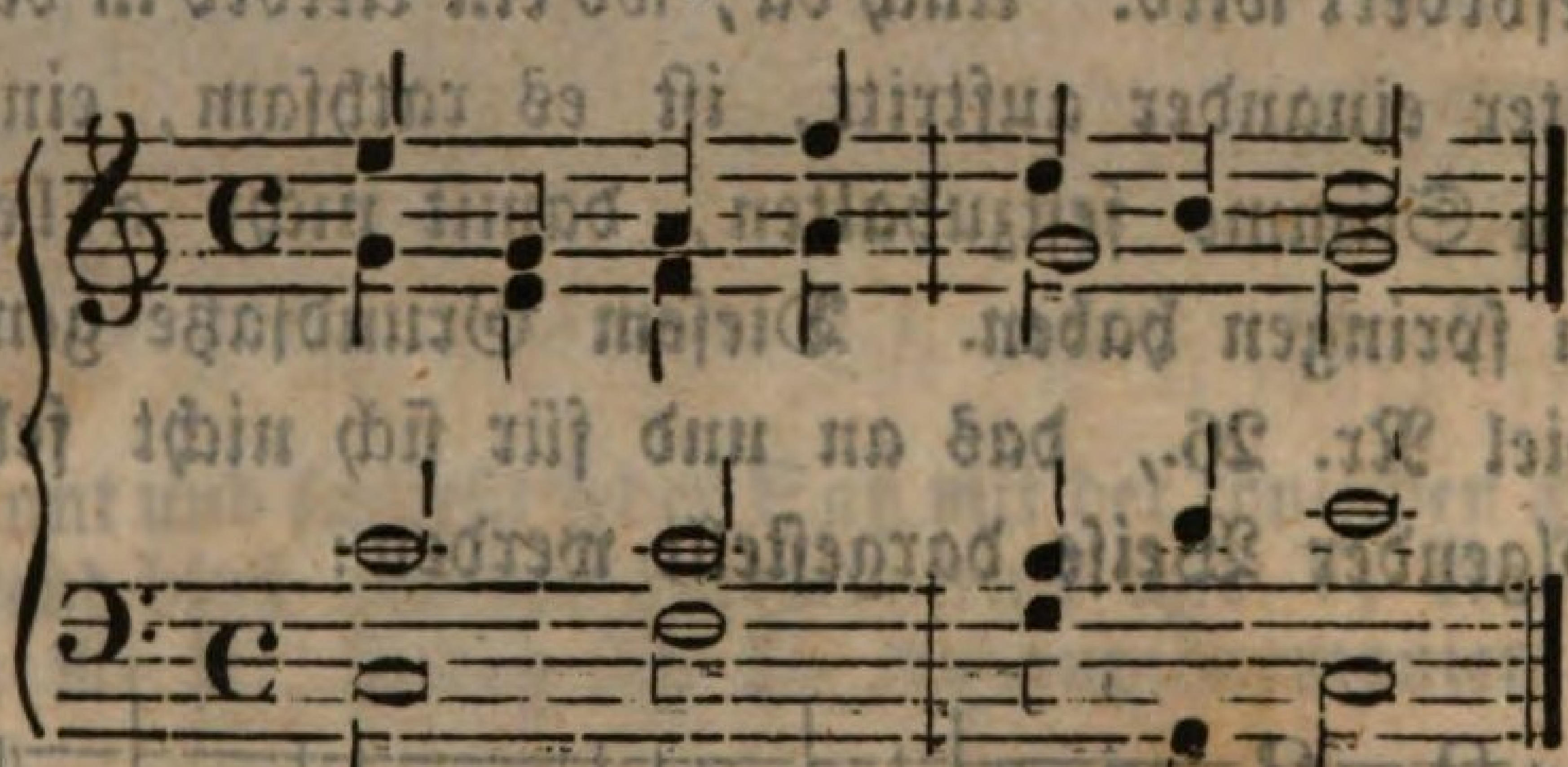
28.



29.
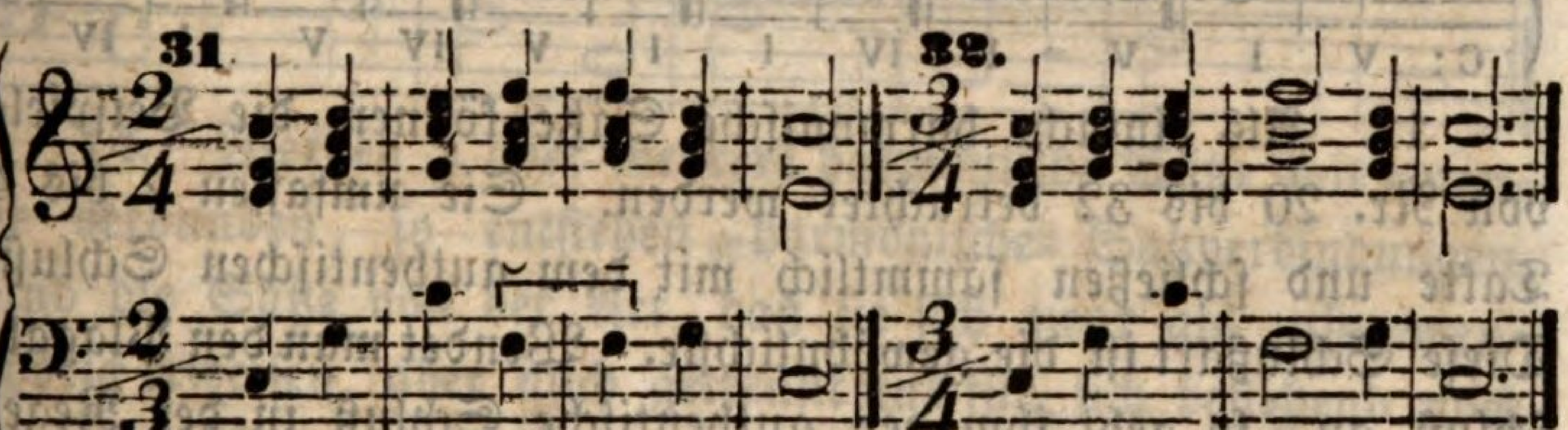


30.



7. In Bezug auf Rhythmus sorge man dafür, daß sich in den verbundenen Harmonien vor Allem Taktmäßigkeit kundgebe. Man halte daher bei seinen Bildungen immer eine bestimmte Taktordnung, und beim Niederschreiben derselben eine bestimmte Taktart fest.

8. Damit die taktischen Verhältnisse eines harmonischen Satzes klar vor das Gefühl treten, hebe man den schweren Takt-

theil wo möglich durch eine neue Harmonie hervor. Diese Regel ist besonders beim Satze für die Orgel beachtenswerth, weil dieses Instrument keine taktische Accentuirung (etwa durch kräftigeren Anschlag des guten Takttheils) zuläßt, also hier der Anfang eines neuen Taktes hauptsächlich nur durch den Eintritt einer neuen Harmonie bemerklich gemacht werden kann. Man vermeide es daher, dem schweren Takttheil dieselbe Harmonie zuzutheilen, welche dem vorhergegangenen leichten Takttheil zukam. Das Beispiel Nr. 31 ist in taktischer Hinsicht ungenügend, da mit dem 3. Takte eine Stockung eintritt. Auf der Orgel gespielt, glaubt man einen Satz im $\frac{3}{4}$ Takt zu hören, etwa wie bei Nr. 32. Verbessert erscheint das Beispiel Nr. 31, wenn man zu Anfang des 3. Taktes wieder den C-Dreiklang in der Terzlage benützt:



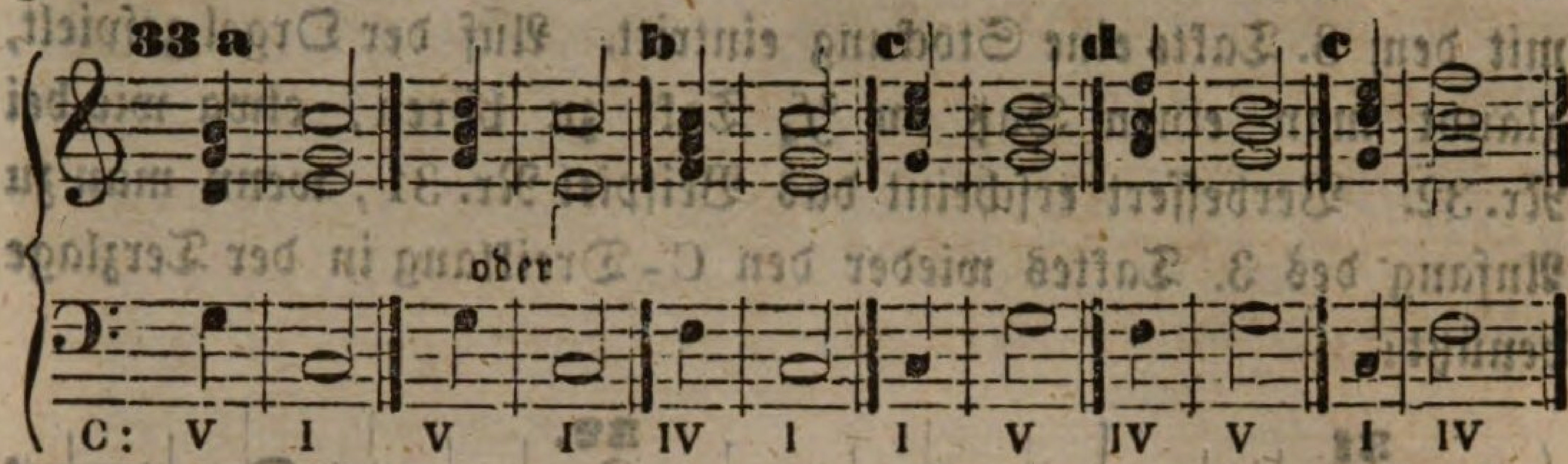
9. Um auch noch höhern rhythmischen Anforderungen zu genügen, ist darauf zu sehen, daß sich in den verbundenen Harmonien Motive und Abschnitte fühlbar machen und daß sich das Ganze entweder als ein einfacher oder erweiterter Satz, oder als eine Satzverbindung (Periode) darstelle.

10. Bei der Satz- und Periodenbildung spielen die Cadenzen oder Schlüsse eine wichtige Rolle. Man unterscheidet Ganz- und Halbschlüsse.

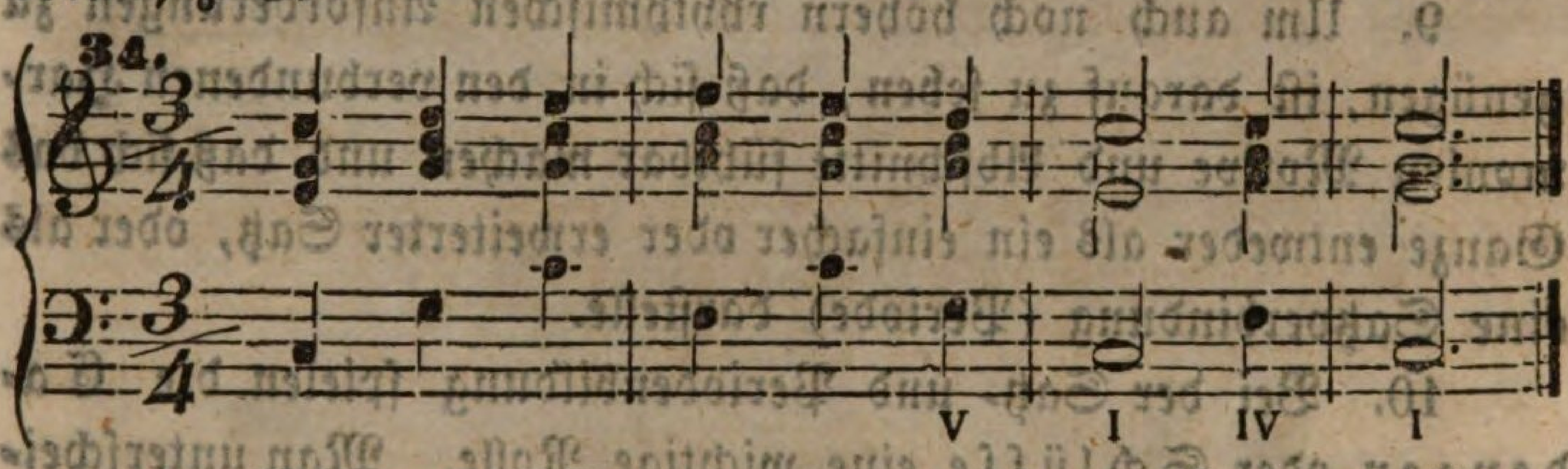
Mit dem Ganzschluße wird ein Tonsatz in der Art abgeschlossen, daß das Gehör keine Fortsetzung mehr erwartet. Man benützt hiezu die Harmonienschritte V-I oder IV-I (33, a, b). Der erste Schluß (V-I) wird authentischer Schluß, der zweite (IV-I) Plagalschluß, Kirchenschluß genannt. Da beide Schlüsse mit dem tonischen Dreiklang endigen, so führen sie auch den gemeinsamen Namen tonische Schlüsse. Am voll-

kommensten und bestimmtesten deuten sie das Ende eines Tonstückes an, wenn der tonische Dreiklang in der Octavlage auftritt und zugleich auf eine schwere Taktzeit fällt.

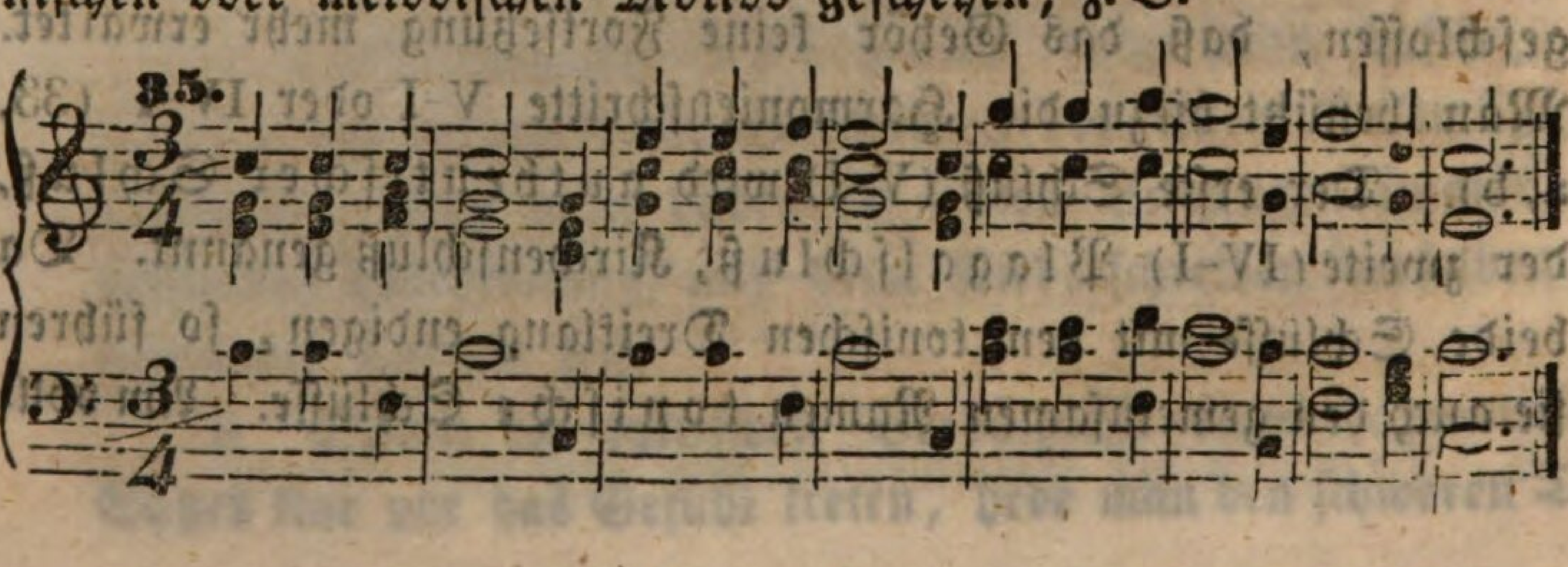
Halbschlüsse werden angewendet, wenn ein Abschnitt von einem folgenden oder ein Vordersatz von seinem Nachsatz zu trennen ist. Man bedient sich hiezu der Harmonienschritte I-V; IV-V und I-IV (33, c, d, e). Da diese Schlüsse mit der Dominantharmonie endigen, so werden sie auch Dominantschlüsse genannt.



11. Als einfache harmonische Sätze können die Beispiele von Nr. 20 bis 32 betrachtet werden. Sie umfassen 2 bis 4 Takte und schließen sämmtlich mit dem authentischen Schluß. Diese Schlußart ist die gewöhnlichste. Wendet man den Plagalschluß an, so geht ihm der authentische Schluß in der Regel voran, z. B.
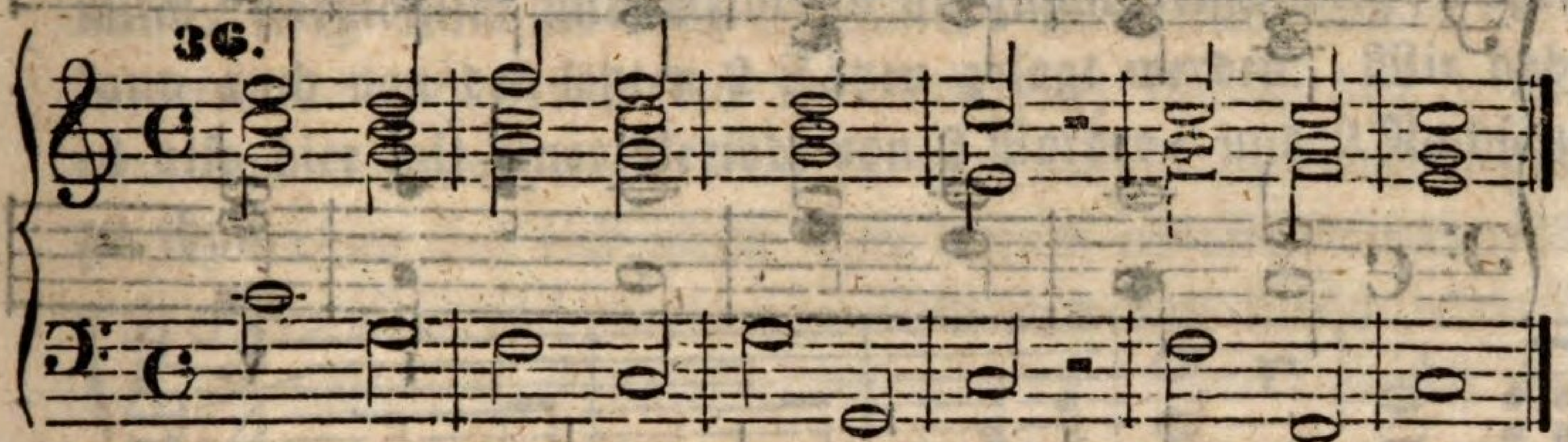


12. Will man Sätze von etwas größerem Umfange bilden, so kann dieß durch Wiederholung eines rhythmischen, harmonischen oder melodischen Motivs geschehen, z. B.



Die beiden rhythmischen Motive der ersten 2 Takte (♩ ♩ ♩ | 𝅗𝅥 ♩) werden hier auch für die folgenden 4 Takte beibehalten. Mit den harmonischen Motiven (I IV | I-I) ist es ebenso. Bezüglich der melodischen Motive ist nur insofern eine Aenderung eingetreten, als sie in Folge der Lagenveränderung in andern Stimmen auftreten.
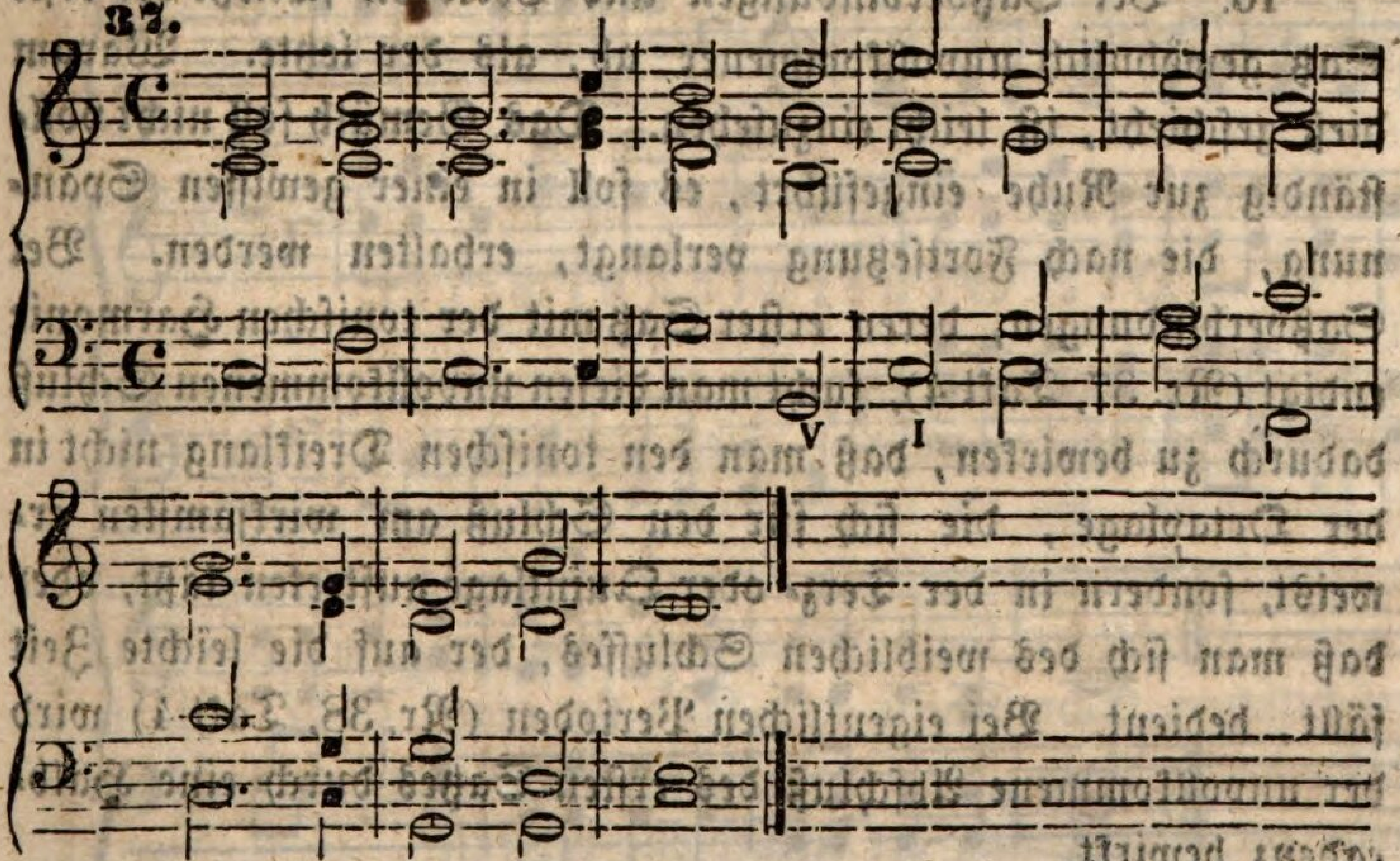
13. Der einfache harmonische Satz gestaltet sich zu einem erweiterten, wenn man ihm einen oder mehrere Takte als Einleitung voranstellt, als Anhang nachfolgen läßt oder als Einschiebsel einverleibt. Folgender Satz ist durch einen Anhang erweitert worden:

36.
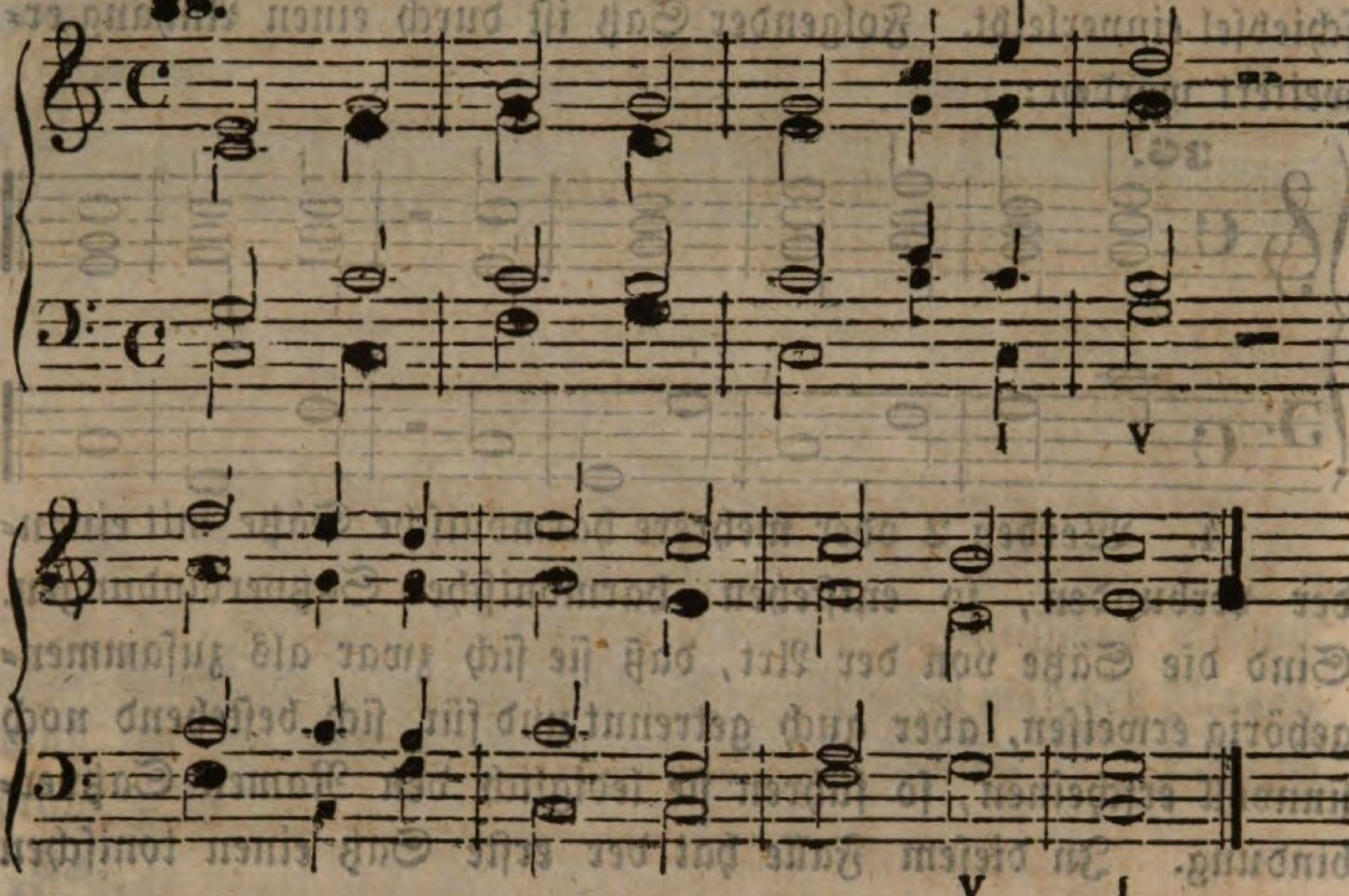


14. Werden 2 oder mehrere harmonische Sätze mit einander verbunden, so entstehen harmonische Satzverbindungen. Sind die Sätze von der Art, daß sie sich zwar als zusammengehörig erweisen, aber auch getrennt und für sich bestehend noch sinnvoll erscheinen, so führen sie lediglich den Namen Satzverbindung. In diesem Falle hat der erste Satz einen tonischen Schluß, z. B.

37.



15. Sind die verbundenen Sätze aber von der Art, daß sie gesondert nicht wohl bestehen können; ist namentlich der erste Satz so eingerichtet, daß ihm nothwendig noch ein zweiter folgen muß, was immer der Fall ist, wenn der 1. Satz mit einem Halbschlusse endigt, so nennt man die verbundenen Sätze eine Periode. Der erste Satz wird dann Vorder-, der zweite Nachsatz genannt, z. B.

38.
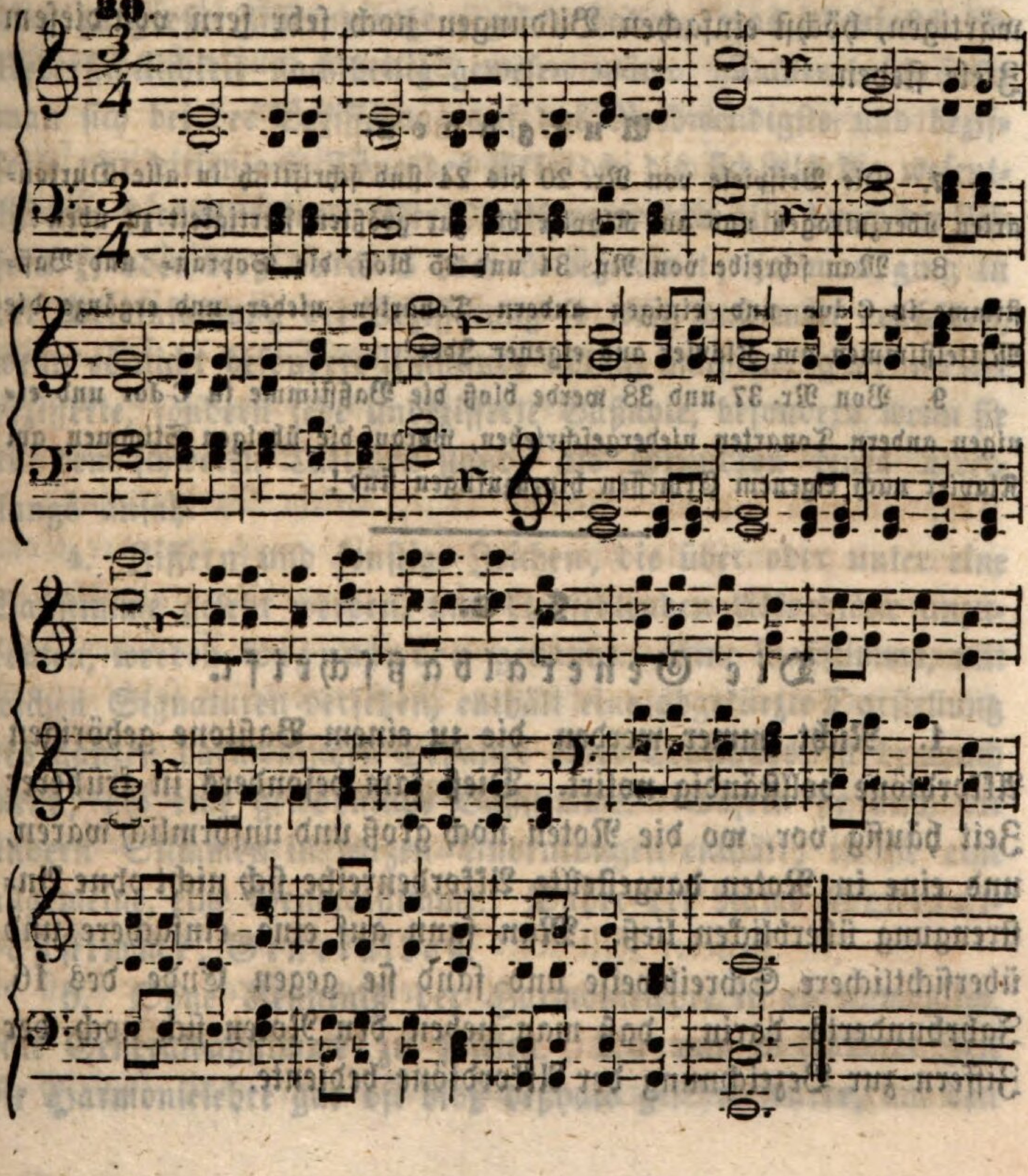


16. Bei Satzverbindungen und Perioden schließt der erste Satz gewöhnlich unvollkommener ab, als der letzte. Warum dieß geschieht, ist leicht einzusehen. Das Gemüth soll nicht vollständig zur Ruhe eingeführt, es soll in einer gewissen Spannung, die nach Fortsetzung verlangt, erhalten werden. Bei Satzverbindungen, deren erster Satz mit der tonischen Harmonie endigt (Nr. 37, Takt 4), sucht man diesen unvollkommenen Schluß dadurch zu bewirken, daß man den tonischen Dreiklang nicht in der Octavlage, die sich für den Schluß am wirksamsten erweist, sondern in der Terz- oder Quintlage auftreten läßt, oder daß man sich des weiblichen Schlusses, der auf die leichte Zeit fällt, bedient. Bei eigentlichen Perioden (Nr. 38, Takt 4) wird der unvollkommene Abschluß des ersten Satzes durch eine Halbcadenz bewirkt.

Daß man zwischen Satzverbindung und Periode nicht immer streng unterscheidet, ist schon in der allgemeinen Musiklehre (Seite 104) erwähnt worden. Versteht man unter einer Periode mehrere Sätze, die als zusammengehörig erscheinen und in ihrer Verbindung ein Ganzes bilden, so kann auch der Tonsatz Nr. 37 für eine Periode gelten.

17. Auch 3 und mehrere Sätze können zu einer Satzverbindung, zu einer Periode vereinigt werden. Folgendes Beispiel besteht aus 5 Sätzen. Die ersten 3 Sätze erweisen sich rhythmisch, harmonisch und melodisch als zusammengehörig; dasselbe kann auch von den letzten 2 Sätzen gesagt werden. Wir haben es also hier mit einer Periode von 3 Vorder- und 2 Nachsätzen zu thun.

39.



17. Spricht sich in einer Tonreihe, in einer Stimme, ein gewisser musicalischer Sinn aus, so daß sie für sich allein schon im Stande ist, das Gehör hinreichend zu befriedigen, so wird sie Melodie genannt. In harmonischen Sätzen bildet gewöhnlich die oberste Stimme die Melodie. Sie ist dann gleichsam die Blüthe, die sich aus den Harmonien entwickelt. Wird ein harmonischer Satz so eingerichtet, daß jede Stimme diese Eigenschaft besitzt, somit im Stande ist, für sich allein schon einen musicalischen Gedanken auszudrücken, so zerfällt derselbe in eben so viele Melodien, als Stimmen über einander gestellt sind. Das ist das höchste Ziel, das wir bei unsern Harmonieverbindungen erreichen können; es ist das Ideal, welches uns fortwährend vorschweben muß, auch wenn wir bei unsern gegenwärtigen, höchst einfachen Bildungen noch sehr fern von diesem Ziele stehen.

Aufgaben.

7. Die Beispiele von Nr. 20 bis 24 sind schriftlich in alle Durtonarten überzutragen und am Klavier bis zur größten Fertigkeit zu üben!

8. Man schreibe von Nr. 34 und 35 bloß die Sopran- und Baßstimme in C dur und einigen andern Tonarten nieder und ergänze die Mittelstimmen am Klavier aus eigener Idee!

9. Von Nr. 37 und 38 werde bloß die Baßstimme in C dur und einigen andern Tonarten niedergeschrieben, worauf die übrigen Stimmen am Klavier nach eigenem Ermessen hinzuzufügen sind!

---

§. 6.

Die Generalbaßschrift.

1. Nicht immer werden die zu einem Baßtone gehörigen Akkordtöne vollständig notirt. Dieß kam besonders in früherer Zeit häufig vor, wo die Noten noch groß und unförmlich waren, und eine in Noten dargestellte Akkordenreihe sich nicht ohne Anstrengung überblicken ließ. Man sann auf eine einfachere und übersichtlichere Schreibweise und fand sie gegen Ende des 16. Jahrhunderts darin, daß man neben den Noten sich noch der Ziffern zur Bezeichnung der Akkordtöne bediente.

2. Für die Baßstimme behielt man die Notenschrift bei; die Oberstimmen wurden aber in Ziffern ausgedrückt. Demgemäß betrachtet man jede Baßnote als eine Prime und bezeichnete die ihr zugehörigen Akkordtöne durch Ziffern, wie sie ihrem Verhältniß zur Baßnote entsprachen. Die Sekunde wurde durch 2, die Terz durch 3, die Quarte durch 4 bezeichnet ꝛc. Durch mehrere übereinander gestellte Ziffern konnten demnach sämmtliche Bestandtheile eines Akkordes angedeutet werden, und der Dreiklang, aus Grundton, Terz, Quint und Oktave bestehend, ließ sich füglich durch die übereinander gestellten Ziffern $\substack{8\\5\\3}$ bezeichnen.

3. Hätte man indeß alle zu einem Akkorde gehörigen Töne in die Bezifferung mit aufnehmen wollen, so würde sich bald eine zu große Ziffernmenge ergeben haben, was jedenfalls der Uebersichtlichkeit nachtheilig gewesen wäre. Daher beschränkte man sich bei der Bezifferung auf das Nothwendigste und bezifferte nur diejenigen Töne des Akkords, die sich als die wesentlichsten herausstellten. Der Dreiklang wurde also durch die Ziffern $\substack{5\\3}$, oder bloß durch 3 oder 5 bezeichnet; ja man ging in der Vereinfachung der Bezifferung so weit, daß man denselben, wenn es nicht besondere Umstände nöthig machten, gar nicht bezifferte, sondern jede unbezifferte Baßnote, besonders wenn sie auf dem schweren Takttheil stand, als Grundton eines Dreiklangs ansah.

4. Ziffern und sonstige Zeichen, die über oder unter eine Baßstimme gesetzt werden, um die fehlenden Akkordtöne anzudeuten, werden Signaturen genannt. Eine Baßstimme, mit solchen Signaturen versehen, enthält eine abgekürzte Darstellung des ganzen harmonischen Gehaltes eines Tonstückes, ist demnach mehr, als eine gewöhnliche Baßstimme. Sofern sie auch die andern Stimmen in kurzen Andeutungen enthält, ist sie eine allgemeine, eine Generalstimme. Daher der Name Generalbaßstimme, Generalbaß.

5. Ohne Kenntniß der Harmonielehre ist es unmöglich, eine Generalbaßstimme zu spielen. Da nun in früherer Zeit die Harmonielehre gar oft bloß deßhalb gelehrt wurde, um den

Schüler zu befähigen, solche Baßstimmen zu spielen, so hat man dieses praktischen Zweckes wegen fast allgemein die Harmonielehre schlechtweg Generalbaßlehre genannt.

6. Von der Generalbaßschrift wurde in früherer Zeit hauptsächlich in 2 Fällen Gebrauch gemacht. Man benützte sie

a) zur Bezeichnung der Mittelstimmen bei Chorälen und sonstigen einfachen Liedern und Tonsätzen. In diesem Falle wurde außer der Baßstimme auch noch die Melodie in Notenschrift ausgeführt, und dem Generaßspieler verblieb nur — nach Maßgabe der dem Baße beigegebenen Signaturen — die beiden Mittelstimmen hinzuzufügen. — Man benützte sie

b) zur Bezeichnung der noch fehlenden Akkordtöne bei der harmonischen Begleitung einer Arie, eines Recitativs, einer Kirchenmusik 2c. In diesem Falle wurde bloß die Baßstimme notirt; den Gang aller übrigen Stimmen mußte sich der Generalbaßspieler aus den Signaturen enträthseln.

7. Es ist nicht in Abrede zu stellen, daß eine solche Schreibweise viel Unbestimmtes hat und weit hinter der Notenschrift zurücksteht. Der Dreiklang wird bekanntlich gar nicht beziffert. Demnach ist es der Willkür des Generalbaßspielers anheim gegeben, ob er denselben in der Oktav-, Terz- oder Quintlage, ob in enger oder weiter Harmonie, ob 3-, 4- oder 5stimmig, ob mit doppeltem Grundtone, doppelter Quinte oder Terz nehmen will 2c. Welche Lage, welche Verdoppelung in jedem einzelnen Falle die geeignetere ist, muß aber der Componist besser wissen, als der accompagnirende Generalbaßspieler. Darum ist es unbegreiflich, wie unsere alten Tonsetzer Jahrhunderte hindurch ihre schönsten Meisterwerke in solch' unvollkommener Abbreviaturschrift verabfassen konnten, den Generalbaßspielern es überlassend, das Rechte zu treffen oder nicht, den Effekt der Musik durch das Accompagnement zu heben oder zu vernichten.

8. In neuerer Zeit wird von der Generalbaßschrift weit seltener Gebrauch gemacht. Wer einen Choral oder sonst ein einfaches Lied componirt, läßt sich die geringe Mühe nicht verdrießen, der Sopran- und Baßstimme auch sogleich die

beiden Mittelstimmen hinzufügen; und hat ein Tonmeister gar einen großen kirchlichen Chor mit Instrumentalbegleitung componirt und bereits sämmtliche Stimmen in Noten niedergeschrieben, so nimmt er sich am Ende auch noch so viel Zeit, für den Organisten statt einer bezifferten Baßstimme sogleich eine vollständige Orgelstimme niederzuschreiben. Man ist nicht mehr geneigt, die mehr oder minder gute Ausführung eines Tonwerkes von der größeren oder geringeren Geschicklichkeit eines Generalbassisten abhängig zu machen.

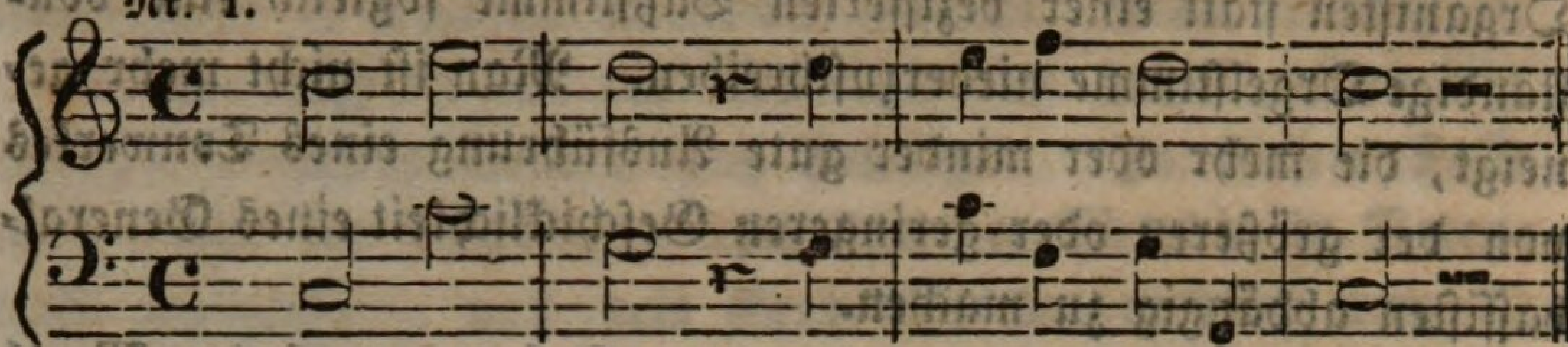
9. So zweifelhaft nach dem eben Gesagten auch der Werth der Generalbaßschrift für die angedeuteten Zwecke sein mag, so ist es doch nöthig, daß unsere heutigen Harmonielehren zugleich auch eine Anweisung für das Generalbaßspiel enthalten, schon um deßwillen, damit die Meisterwerke aus vergangenen Jahrhunderten auch für die kommenden Geschlechter zugänglich seien und ihnen die Generalbaßschrift nicht als eine unverständliche Hieroglyphenschrift erscheine.

10. Wir bedienen uns jedoch der Generalbaßschrift auch aus pädagogischen Gründen. Sie bietet nämlich ein vortreffliches Mittel dar, die Selbstthätigkeit des Schülers anzuregen. So wie der Sprachlehrer dem Schüler Sylben vorgibt, die durch Anfügung von Buchstaben in Wörter zu verwandeln sind; sowie er ihm Sätze mit weggelassenen Satztheilen hingibt, damit er das Fehlende sinnvoll ergänze und sich so selbstthätig in die Lehre von der Wort- und Satzbildung einführe: so lassen wir aus unseren harmonischen Sätzen die beiden Mittelstimmen oder auch sämmtliche Oberstimmen hinweg, um sie von dem Schüler nach eigenem Ermessen ergänzen zu lassen, und bedienen uns dabei der Generalbaßschrift, um ihm wenigstens die allernöthigsten Andeutungen für die Akkordbildung und Stimmenführung an die Hand zu geben.

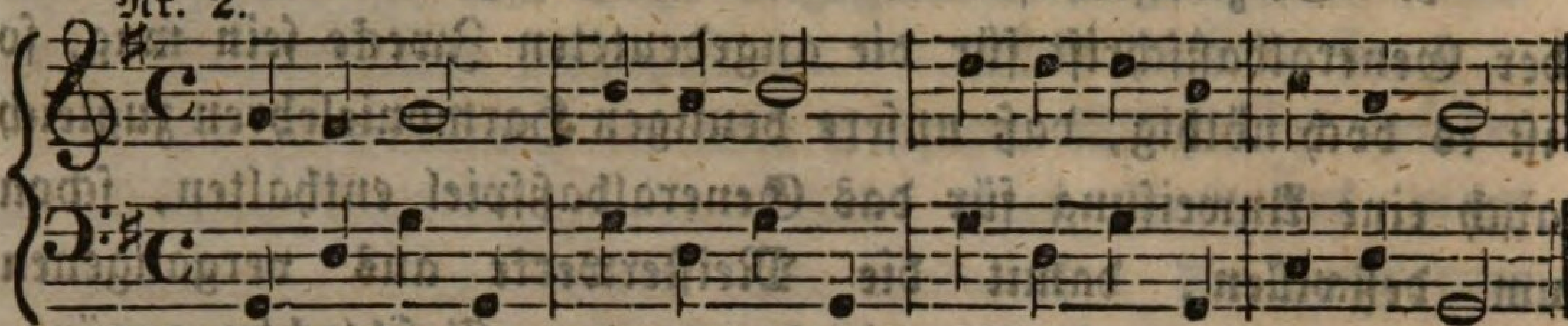
§. 8.

Generalbaß-Uebungen.

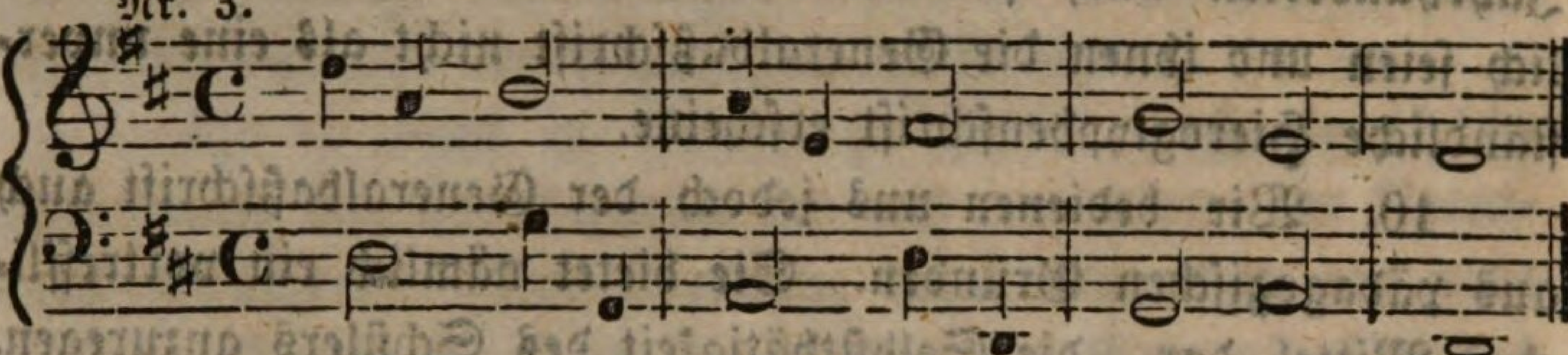
Nr. 1.
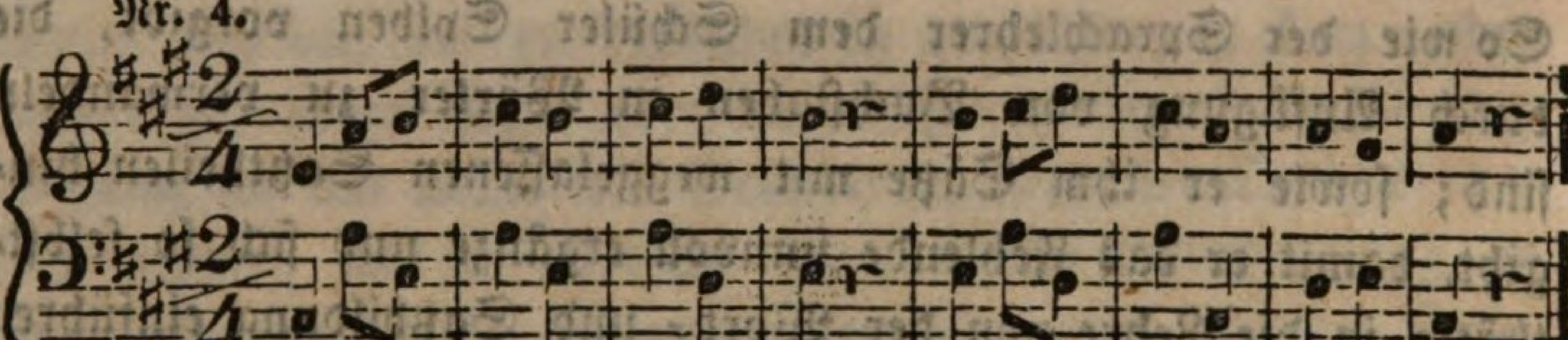


Nr. 2.
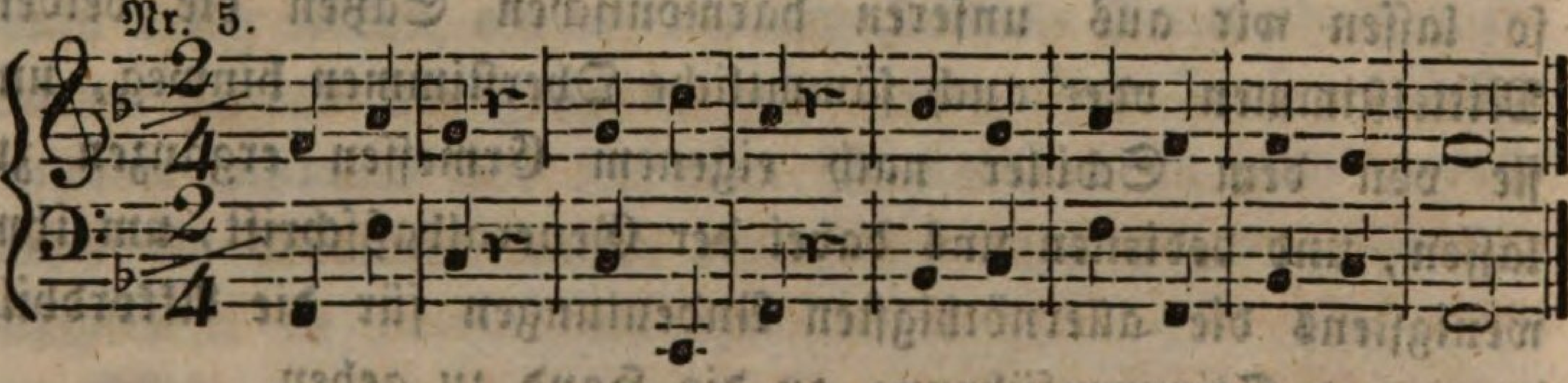


Nr. 3.



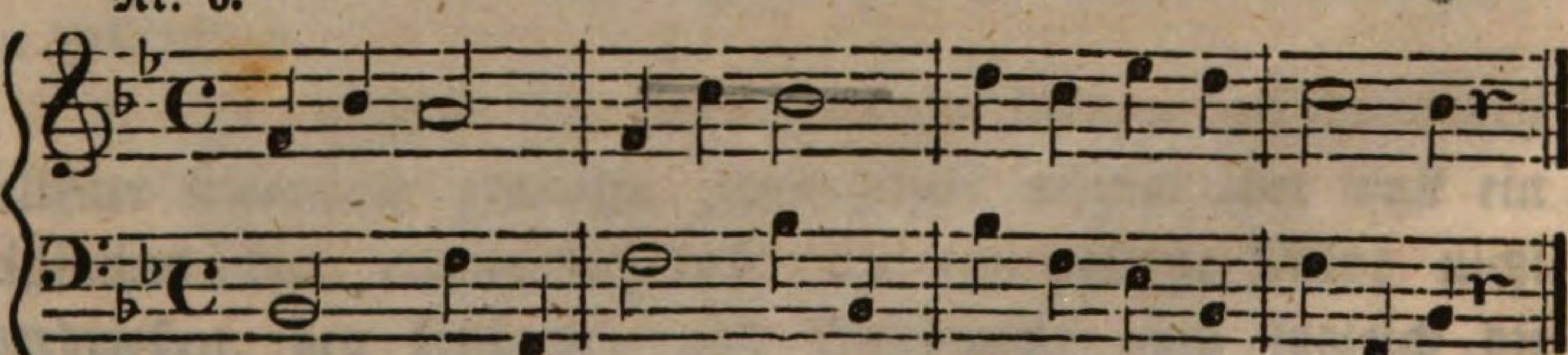
Nr. 4.
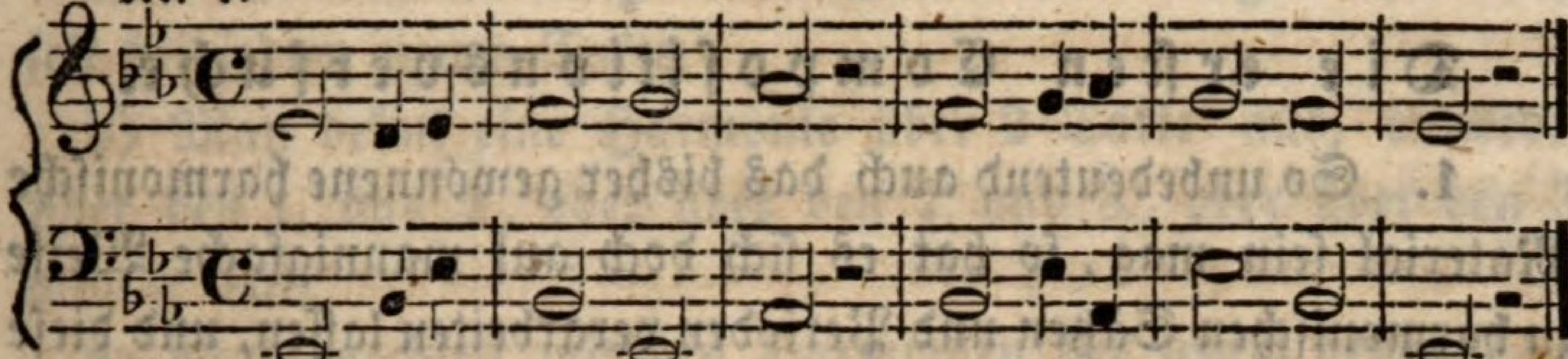


Nr. 5.
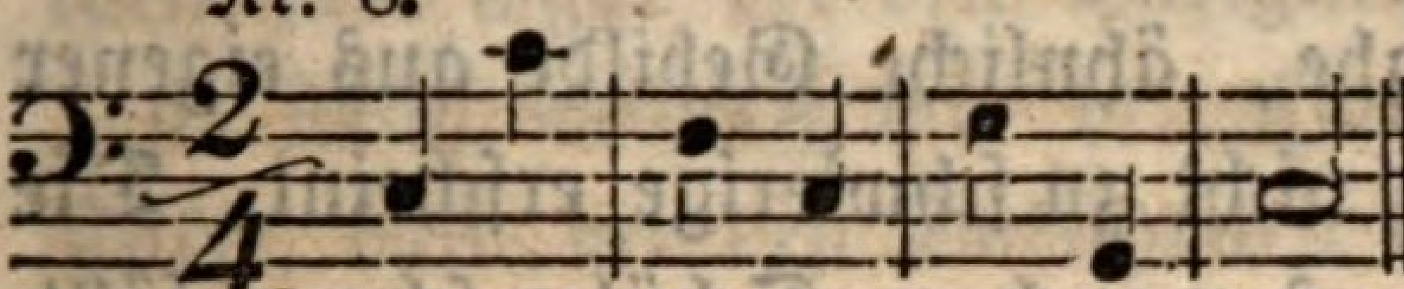


Nr. 6.
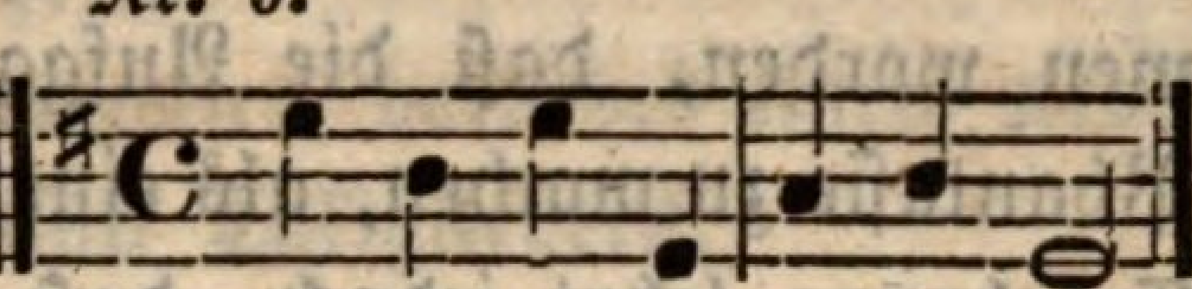


Nr. 7.



Nr. 8.
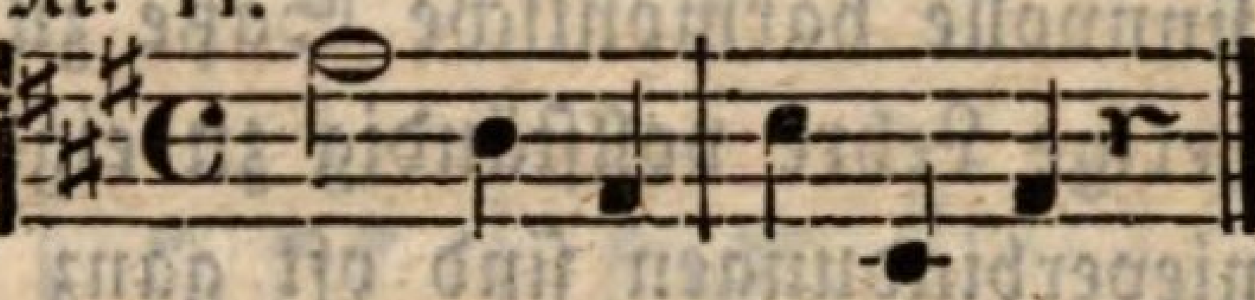


Nr. 9.
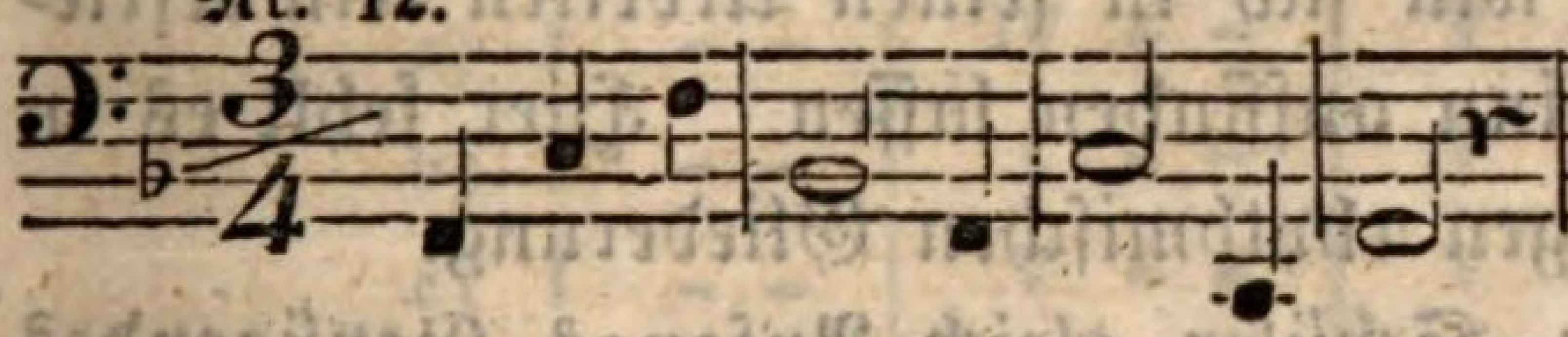


Nr. 10.



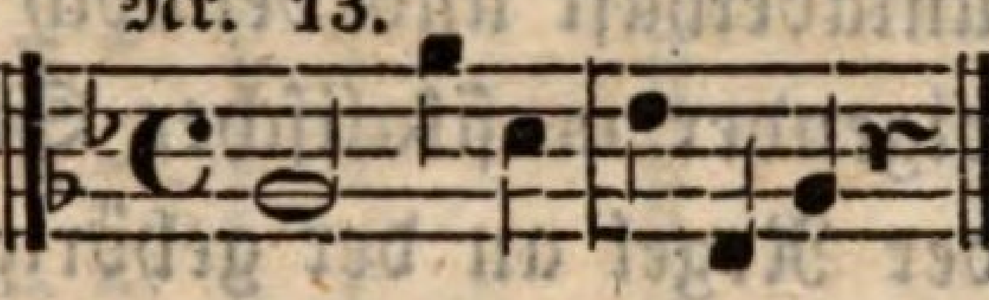
Nr. 11.
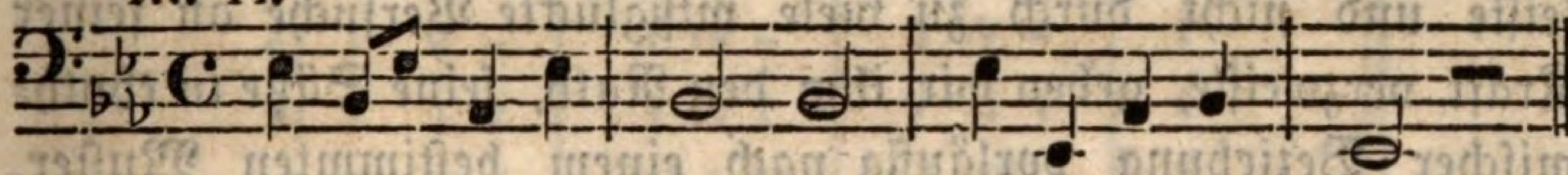


Nr. 12.



Nr. 13.



Nr. 14.



Aufgaben.

10. Die Beispiele von Nr. 1—7 sollen mit Ergänzung der beiden Mittelstimmen auf dem Klavier gespielt und dann niedergeschrieben werden. Tonart und Sitz der einzelnen Akkorde sind unter der Baßstimme in römischer Schrift anzudeuten!

11. Den Beispielen von Nr. 8—14 sind zuerst am Klavier, dann schriftlich die fehlenden 3 Oberstimmen beizufügen! Auf melodische Fortführung der Sopranstimme ist hauptsächlich zu achten!

12. Sämmtliche Beispiele sind in Absicht auf ihre rhythmische Einrichtung in's Auge zu fassen und zu beurtheilen!

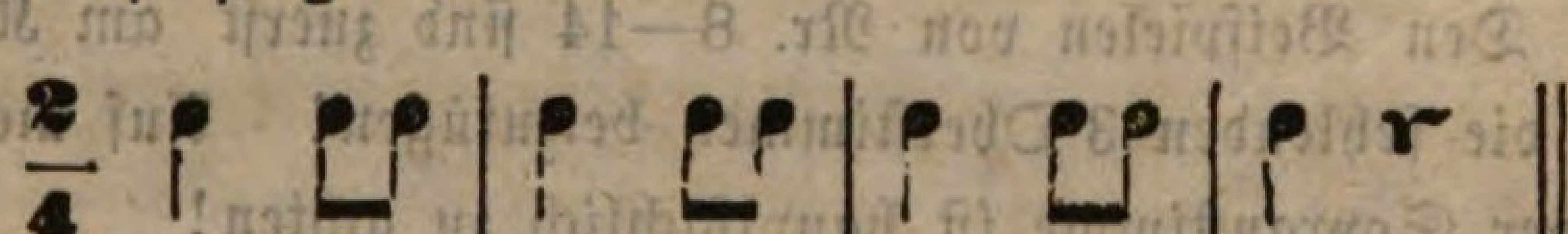
13. Jedes dieser Beispiele ist am Klavier in die Tonart der großen Ober= und Untersekunde zu transponiren!

§. 8.

Die ersten Compositionsversuche.

1. So unbedeutend auch das bisher gewonnene harmonische Material sein mag, so hat es sich doch auf mannigfache Weise zu harmonischen Sätzen und Perioden verarbeiten lassen, und diese Arbeit ist in der Art vor den Augen des Schülers vorgenommen worden, daß die Aufgabe, ähnliche Gebilde aus eigener Phantasie zu machen, als eine nicht zu schwierige erscheint. Die Erfahrung lehrt jedoch, daß es manchem Schüler schwer fällt, sinnvolle harmonische Sätze zu bilden, obgleich er sich die bisherige Lehre vollständig zu eigen gemacht hat. Seine Harmonieverbindungen sind oft ganz richtig, die Stimmenführung ist untadelhaft und dennoch will sich in seinen Arbeiten kein befriedigender musikalischer Sinn auffinden lassen. Hier fehlt es in der Regel an der gehörigen rhythmischen Gliederung.

2. Damit nun der Schüler gleich Anfangs Genügendes leiste und nicht durch zu viele mißglückte Versuche an seiner Kraft verzweifle, geben wir ihm den Rath, seine Sätze in rhythmischer Beziehung vorläufig nach einem bestimmten Muster, nach einer rhythmischen Schablone zu fertigen, wobei es ihm unbenommen bleibt, sich in harmonischer und melodischer Beziehung frei und selbstständig zu bewegen. Er nehme sich etwa vor, einen harmonischen Satz rhythmisch so zu construiren, wie das melodische Sätzchen Nr. 2. auf Seite 91. Der rhythmische Inhalt desselben ist folgender:

40. 

3. Wie läßt sich nun ein harmonischer Satz bilden, in welchem dieselbe rhythmische Bewegung herrscht? Die Lösung dieser Aufgabe kann keine Schwierigkeit bieten. Daß der erste und letzte Akkord die tonische Harmonie sein müsse, ist bekannt, ebenso, daß als vorletzte Harmonie eine der Dominant-Harmonien aufzutreten habe. Es fragt sich also nur, wie der dazwischen liegende Raum zweckmäßig auszufüllen sei. Hier kann man nun auf die mannigfachste Weise verfahren.

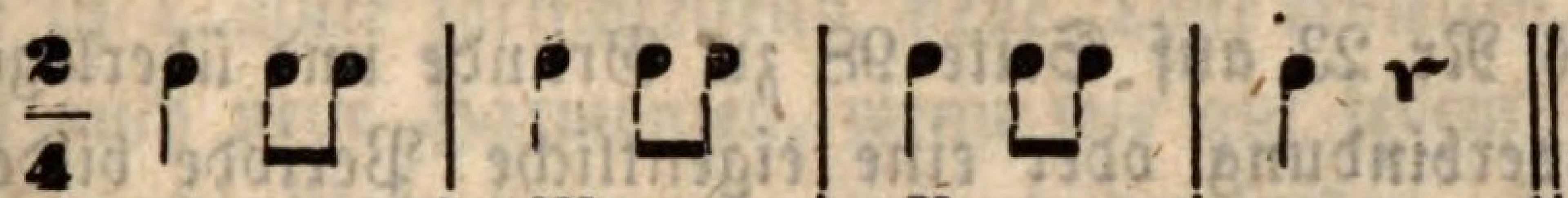
a) Man behält eine Harmonie einen Takt lang bei und wechselt bei jedem neuen Takte.

b) Man dehnt eine Harmonie über 2 Takte aus, entweder über den 1. und 2., oder über den 2. und 3., oder über den 3. und 4. Takt.

c) Wan wechselt mit den Harmonien bei jedem neuen Takttheil oder sogar bei den Taktgliedern.
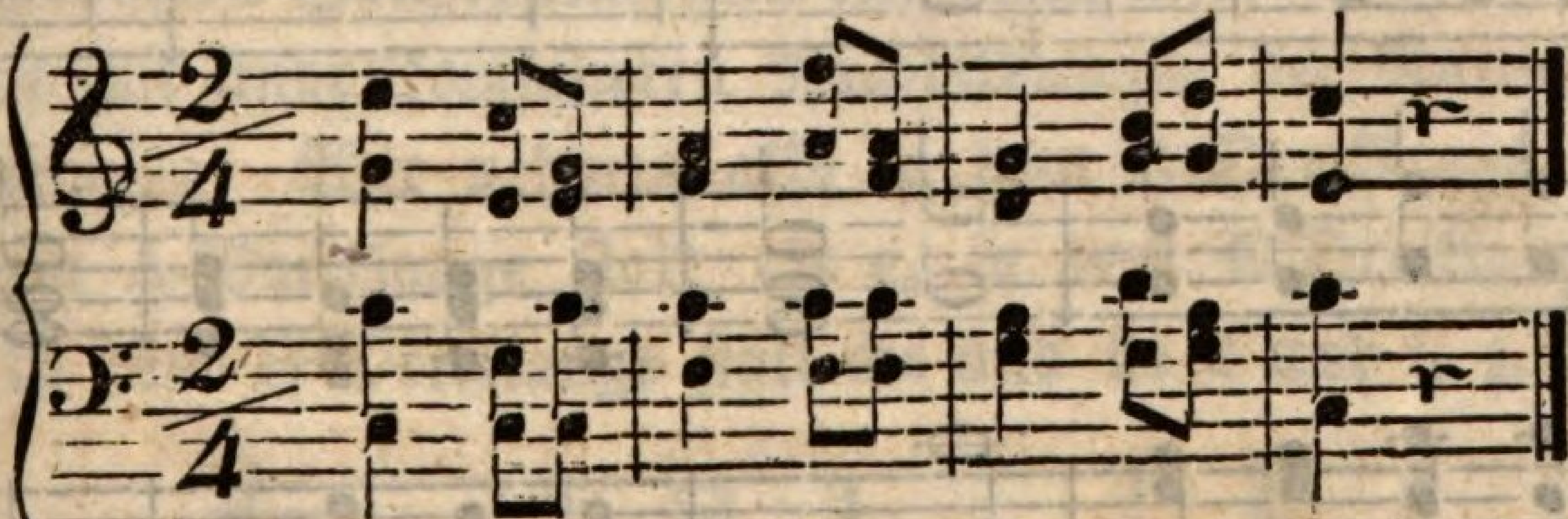
d) Man wechselt mit den Harmonien bald bei einem neuen Takte, bald bei den Takttheilen und Taktgliedern.

Unserem rhythmischen Satz kann also folgender harmonische Stoff zugetheilt werden:

41. 

a)	I – –	IV – –	V – –	I
b)	I – –	I – –	V – –	I
c)	I – –	V – –	V – –	I
d)	I – –	V – –	I – –	I
e)	I V –	I IV –	I V –	I
f)	I I V	I IV I	V I V	I
g)	I V I	IV I V	I IV –	I

Dabei kann die Melodie sich sehr mannigfaltig gestalten. Man kann den Satz in der Octav-, Quint- und Terzlage beginnen, kann, wenn ein Akkord mehrmals hinter einander auftritt, mit den verschiedenen Lagen wechseln rc., z. B.
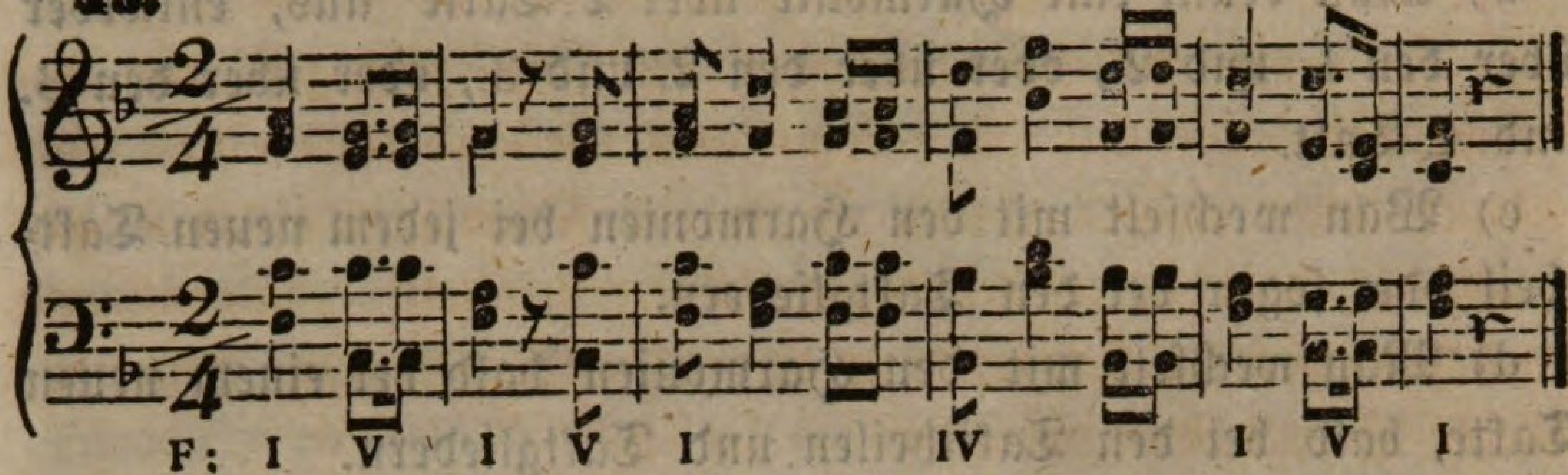
42. 

Es ist augenscheinlich, daß hierdurch dem Schüler Raum genug zu eigener produktiver Thätigkeit gelassen wird, obgleich er angewiesen ist, sich in gewissen heilsamen Schranken zu bewegen.

4. Um einen erweiterten Satz zu bilden, kann sich der Schüler etwa durch den Rhythmus von Nr. 19 auf Seite 97 leiten

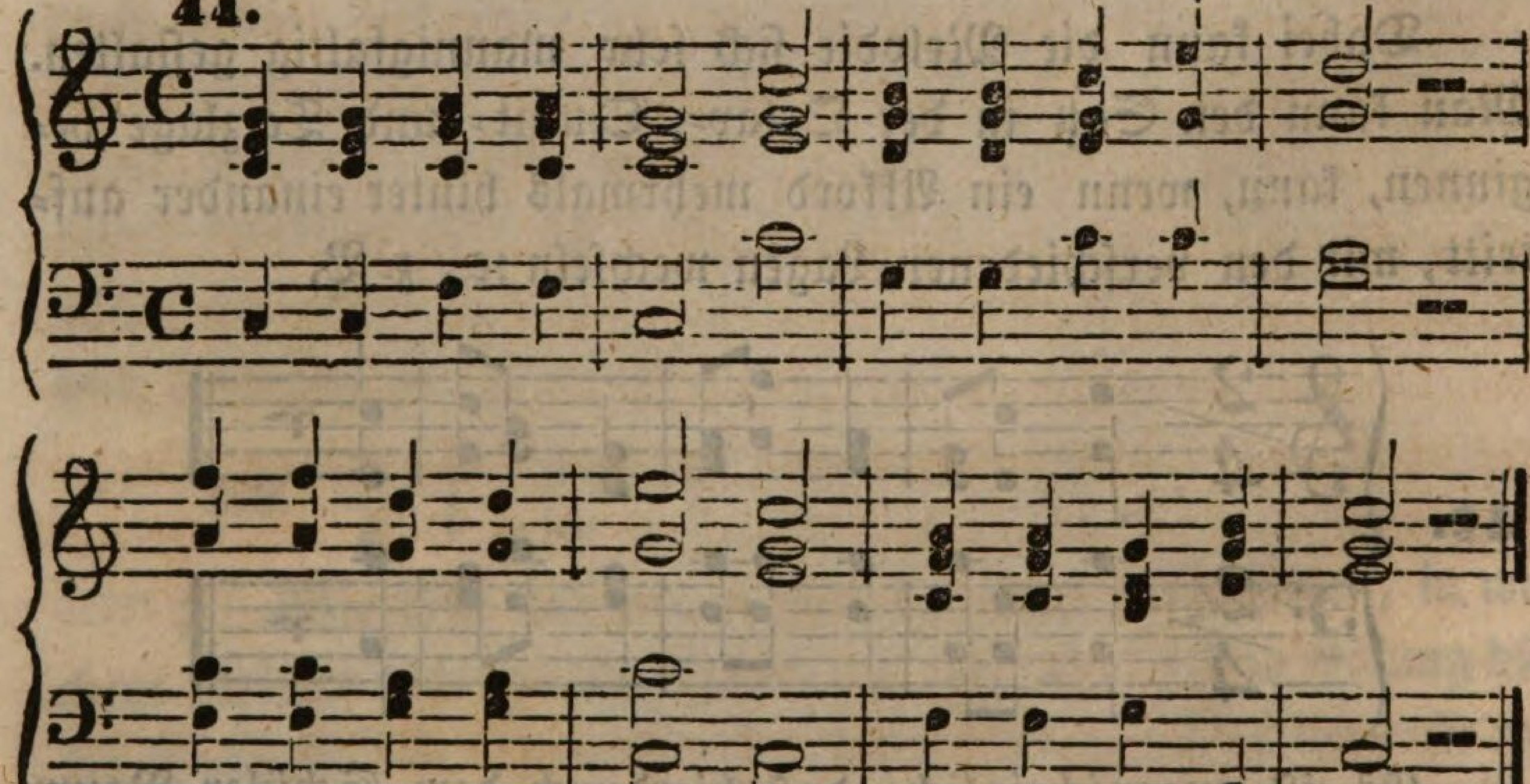
lassen. Er wird dann Sätze bilden, die dem folgenden ähnlich sind:

43.



5. Bei der Periodenbildung kann der Schüler in ähnlicher Weise verfahren. Er lege seiner Arbeit etwa den Rhythmus des Liedes Nr. 23 auf Seite 98 zu Grunde und überlege, ob er eine Satzverbindung oder eine eigentliche Periode bilden will. Im ersten Fall wird er den ersten Satz mit einer unvollkommnen tonischen Cadenz, im zweiten Fall mit einer Halbcadenz abschließen. Der übrige Raum der Sätze wird in ähnlicher Weise ausgefüllt, wie es bei dem einfachen Satz bereits gezeigt worden ist. Folgendes Beispiel zeigt eine nach jenem Rhythmus gebildete Periode:

44.



Aufgabe.

14. Nach den Rhythmen der Beispiele Nr. 42, 43 und 44 sind je 2 Tonsätze zu bilden! (Die Tonart soll bei jedem Satz eine andere sein!)

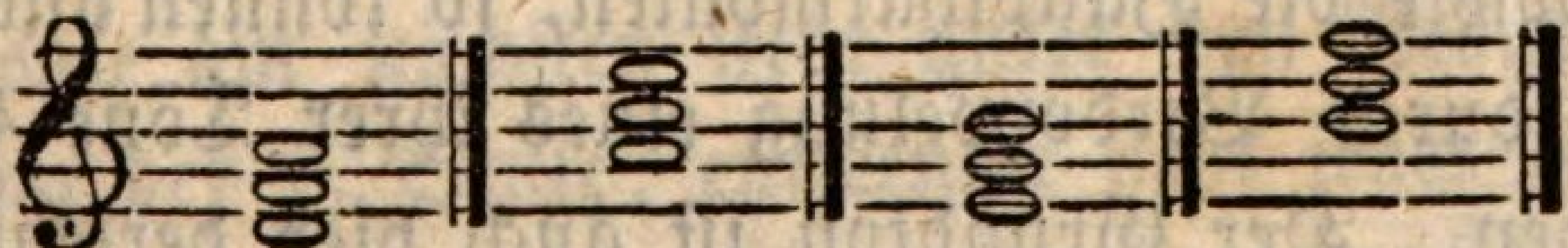
§. 9.

Die 4 Neben-Dreiklänge der Durtonarten.

1. Drei Harmonien haben wir bis jetzt gefunden und verwendet. Sie sind die wesentlichen Bestandtheile eines jeden harmonischen Satzes; durch sie werden sämmtliche einer Tonart zugehörigen Töne festgestellt; auch sind sie allein schon genügend, um harmonische Tonsätze zu bilden. Sie werden daher mit Recht **Hauptharmonien** genannt.

2. Wie gelangen wir nun zu weiteren Harmonien? — Der Weg ist schon früher angedeutet worden. So wie wir, von Quinte zu Quinte fortschreitend, neue Töne erhielten, so erhalten wir auch neue Harmonien, wenn wir auf jedem neu gefundenen Tone die Naturharmonie nachzubilden suchen. Die Tonica führte zur Dominante, die tonische Harmonie zur Dominantharmonie. Diesen Weg weiter verfolgend, gehen wir von der Dominante zu deren Oberquinte, von dieser wieder um eine Quinte höher ꝛc., und somit sind uns die Töne angedeutet, auf denen wir die Naturharmonie nachzubilden haben. Es sind, von der Dominante in C-dur ausgehend, die Töne d, a, e und h.

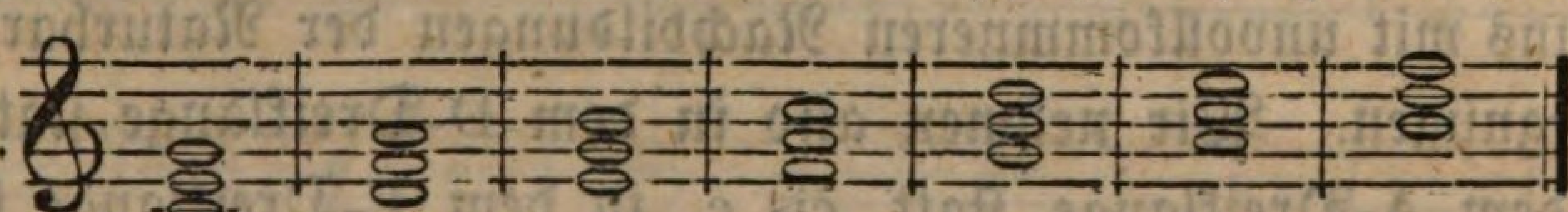
3. Versuchen wir nun auf diesen Tönen die Naturharmonie zu errichten! Eine treue Nachbildung derselben ist nicht statthaft, denn sie würde uns zu Tönen führen, die der C-Tonart nicht angehören, zu Tönen, welche nicht in den die Tonart bestimmenden 3 Hauptharmonien enthalten sind. Darum müssen wir uns mit unvollkommneren Nachbildungen der Naturharmonie begnügen. Wir nehmen also in dem D-Dreiklange statt fis f, in dem A-Dreiklange statt cis c, in dem E-Dreiklange statt gis g, in dem H-Dreiklange statt dis und fis d und f, z. B.

45. 

So haben wir denn 4 neue Dreiklänge gefunden und somit sind jetzt alle Stufen der Tonleiter mit Akkorden besetzt: die 1. Stufe mit der Naturharmonie, die 4. und 5. Stufe mit treuen, die 2., 6., 3. und 7. Stufe mit unvollkommenen Nach-

bildungen derselben. Freilich haben die letztern Akkorde durch die kleine Terz eine gewisse trübe Stimmung erhalten, und der zuletzt gefundene, jener der 7. Stufe, welcher sich noch überdieß mit der kleinen Quinte hat begnügen müssen, kann sein verkümmertes Wesen kaum verbergen. Dessen ungeachtet müssen wir diese Akkorde willkommen heißen, denn gerade so müssen sie sein, wenn Abwechselung in unseren harmonischen Bildungen sich ergeben und zugleich das Gefühl der Einheit in der Tonart erhalten werden soll. Mit ihnen allein läßt sich aber kein Tonstück bilden; sie können nur in Verbindung mit den Hauptharmonien gebraucht werden. Dieser unselbstständigen Stellung wegen werden sie Nebenharmonien genannt.

4. Um die neu gefundenen Harmonien kurz zu bezeichnen, bedienen wir uns, wie Gottfried Weber, der römischen Ziffern. Auf der 2., 6. und 3. Leiterstufe finden sich Dreiklänge mit kleiner Terz und großer Quinte. Wegen der kleinen Terz werden sie weiche oder Moll-Dreiklänge, auch kleine Dreiklänge genannt und daher durch die kleinen römischen Ziffern II, VI und III bezeichnet. Der Dreiklang der 7. Stufe hat neben der kleinen Terz noch die kleine oder verminderte Quinte, und wird deshalb verminderter Dreiklang genannt. Wegen seines Sitzes auf der 7. Leiterstufe bezeichnet man ihn durch die kleine römische Ziffer VII mit einer angefügten Null (VII⁰). Sämmtliche Dreiklänge der C-Tonart in einer Reihe aufgestellt, gewähren mit ihrer Bezeichnung durch Ziffern folgenden Anblick:

46. 

I II III IV V VI VII⁰

5. Sowie die Hauptharmonien, so können auch die Nebenharmonien durch Verdoppelung eines ihrer Töne 4stimmig gemacht werden. Der Grundton ist auch hier derjenige, welcher sich zunächst zur Verdoppelung eignet; außer ihm sind aber auch Quinte und Terz derselben fähig.

6. Endlich lassen sich diese Harmonien auch in 3 verschiedenen Lagen, in der Oktav-, Terz- und Quintlage, sowie in

enger und zerstreuter Harmonie darstellen. Es ist ihnen somit Gelegenheit gegeben, in eben so verschiedenen Gestalten aufzutreten, als dieß den Hauptharmonien möglich ist.

Aufgaben.

15. Nach Beispiel Nr. 46. sind auch die übrigen Tonleitern (von G- bis Fis-dur und von F- bis Ges-dur) mit leitereigenen Dreiklängen zu besetzen.

16. Man mache diese Dreiklänge 4stimmig, indem man den Grundton um eine Octave tiefer verdoppelt, und übe sie am Klavier in 3 verschiedenen Lagen durch alle Tonarten!

---

§. 10.

Verwendung der Nebendreiklänge zu harmonischen Sätzen.

1. Die Nebenharmonien stehen nicht in so unmittelbarer Beziehung zur tonischen Harmonie, wie die beiden Dominantharmonien. Der Grund ist leicht einzusehen. Während die beiden Dominantharmonien auf der Ober- und Unterquinte der Tonica gegründet sind und sich somit unmittelbar auf dieselbe beziehen, ist man zu den Nebenharmonien erst dadurch gelangt, daß man, von der Dominante ausgehend, quintschrittmäßig zu neuen Tönen fortschritt, und auf diesen, so gut sich's thun ließ, die Naturharmonie nachbildete. Durch dieses quintenweise Fortschreiten hat man sich mehr und mehr von dem Ursprunge, von der Tonica, entfernt. Darum werden auch die Nebenharmonien eine um so entferntere Beziehung zur tonischen Harmonie haben, je mehr Quintschritte von der Tonica aus gemacht werden müssen, um zu ihnen zu gelangen. Der tonischen Harmonie am nächsten steht unter den Nebendreiklängen der Dreiklang der 2. Stufe, entfernter steht jener der 6., noch entfernter der auf der 3., am entferntesten jener auf der 7. Stufe.

2. Sollen die Nebendreiklänge zu harmonischen Sätzen verwendet werden, so hat man sich zuvor die Frage vorzulegen, welche Verbindungen diese Harmonien eingehen können. Man

kann bei den Dreiklängen überhaupt 6 Verbindungsarten unterscheiden:
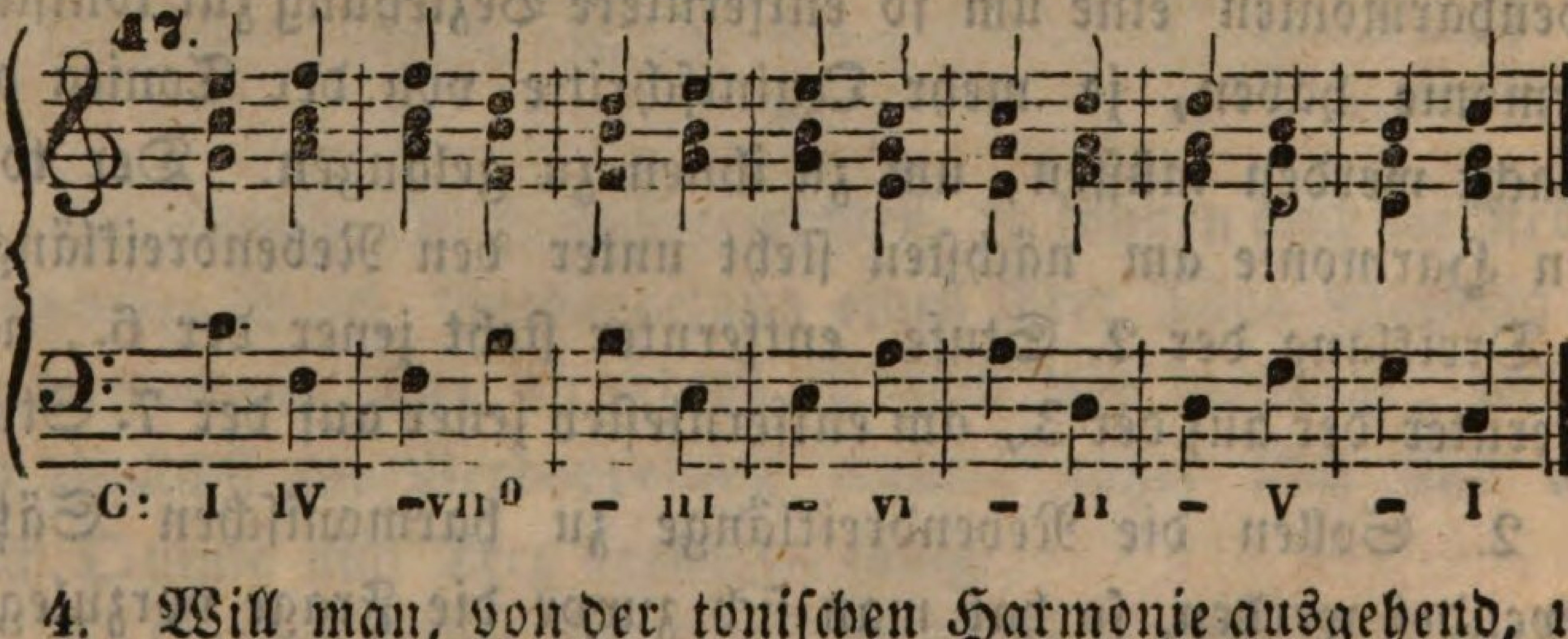
a) die Verbindung im fallenden Quintschritt,
b) im steigenden Quintschritt,
c) im fallenden Terzschritt,
d) im steigenden Terzschritt,
e) im steigenden Sekundschritt,
f) im fallenden Sekundschritt.

3. Als die natürlichste Verbindungsart hat man wohl die im fallenden Quintschritt oder — was dasselbe ist — die im steigenden Quartschritt zu betrachten. Schon bei den Hauptharmonien haben wir gesehen, wie die Dominantharmonie das Streben hat, zur tonischen Harmonie zurückzukehren und wie diese selbst sich gern mit der um eine Quinte tiefern Unter-Dominant-Harmonie verbindet. Bei den Nebenharmonien tritt dieses Streben wegen ihrer geringern Selbstständigkeit noch auffallender hervor. Ihr natürliches Streben ist auf ihren Ursprung hingerichtet; jede strebt zu derjenigen Harmonie fortzuschreiten, aus welcher sie unmittelbar hervorgegangen ist. Demnach schreitet

der Dreiklang der 7. Stufe am natürlichsten zu dem der 3.,
der der 3. Stufe zu dem der 6.,
der der 6. Stufe zu dem der 2.,
der der 2. Stufe zu dem der 5.

Bei der Verbindung im fallenden Quintschritt ergeben sich folgende Harmonieverbindungen:

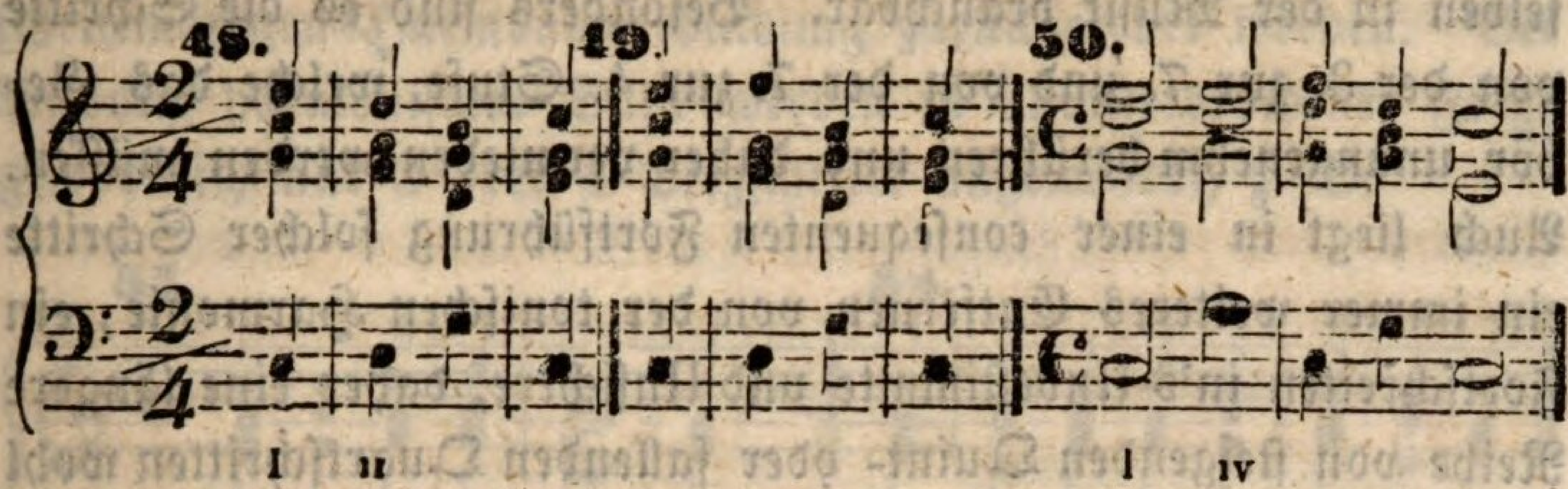
47.
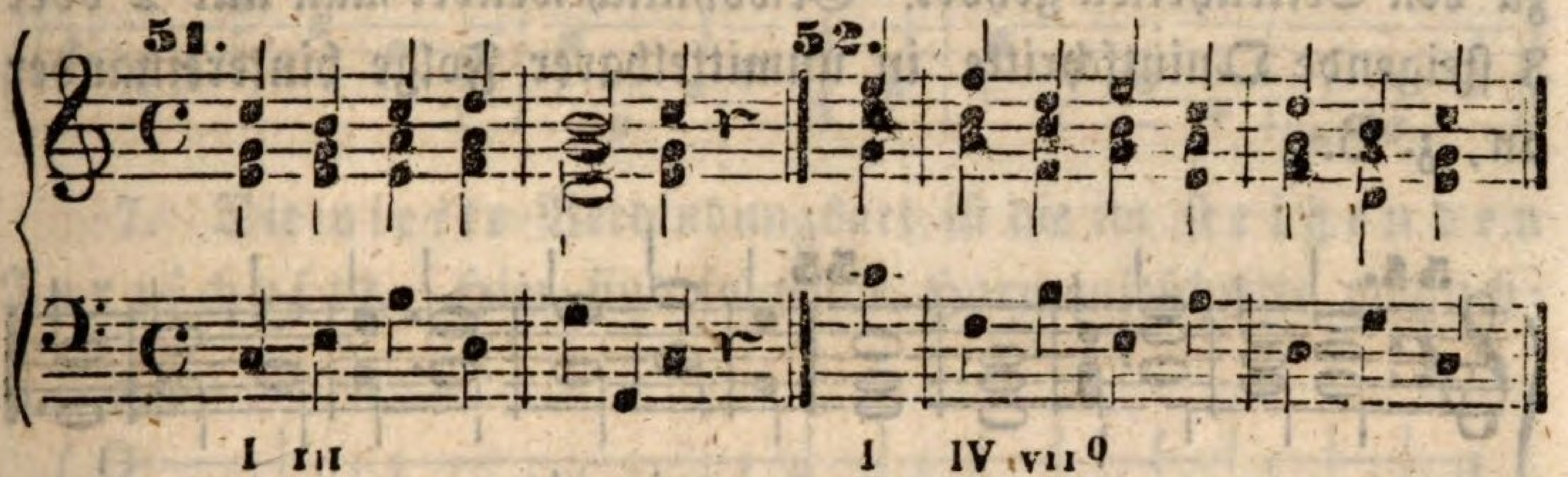


C: I IV — vii⁰ — iii — vi — ii — V — I

4. Will man, von der tonischen Harmonie ausgehend, unmittelbar einen Nebendreiklang ergreifen und diesen dann im

fallenden Quintschritt weiter fortführen, so ergeben sich harmonische Sätze, wie folgende:
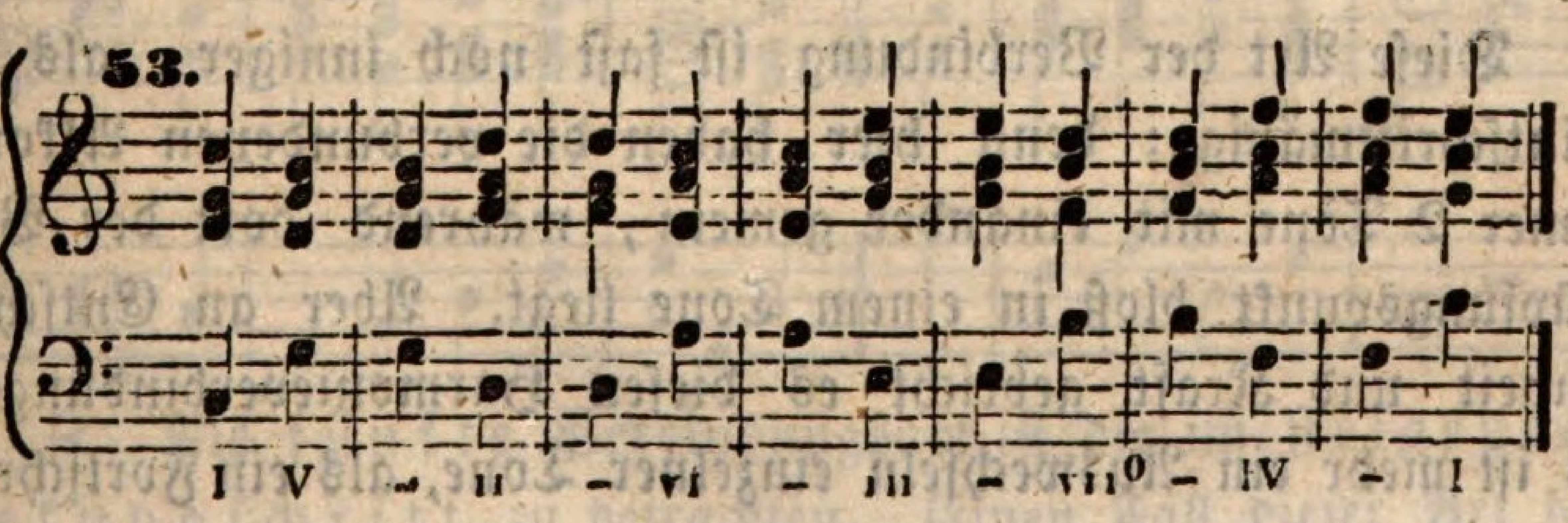




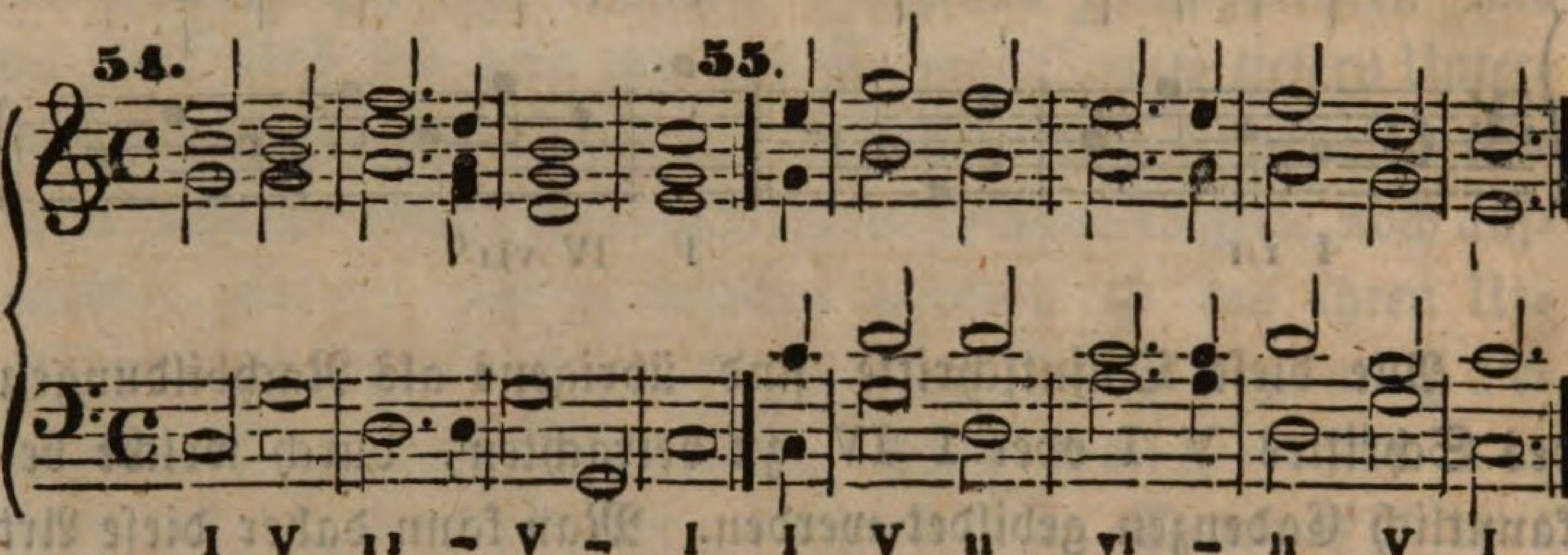
Alle diese Quintschritte sind übrigens als Nachbildungen des Schrittes V-I oder I-IV zu betrachten, durch welche bekanntlich Cadenzen gebildet werden. Man kann daher diese Art der Harmonieverbindung auch die cadenzmäßige nennen.

Nach der tonischen Harmonie folgt in Nr. 48. und 49. die Harmonie der 2. Stufe, in Nr. 50. die der 6., in Nr. 51. die der 3. Stufe. Die Harmonie der 7. Stufe läßt man selten unmittelbar nachfolgen. Soll von der tonischen Harmonie ausgehend zu diesem entferntesten unter den Nebendreiklängen hingeschritten werden, so bedient man sich gewöhnlich der Unterdominant-Harmonie zur Vermittlung (Nr. 52.)
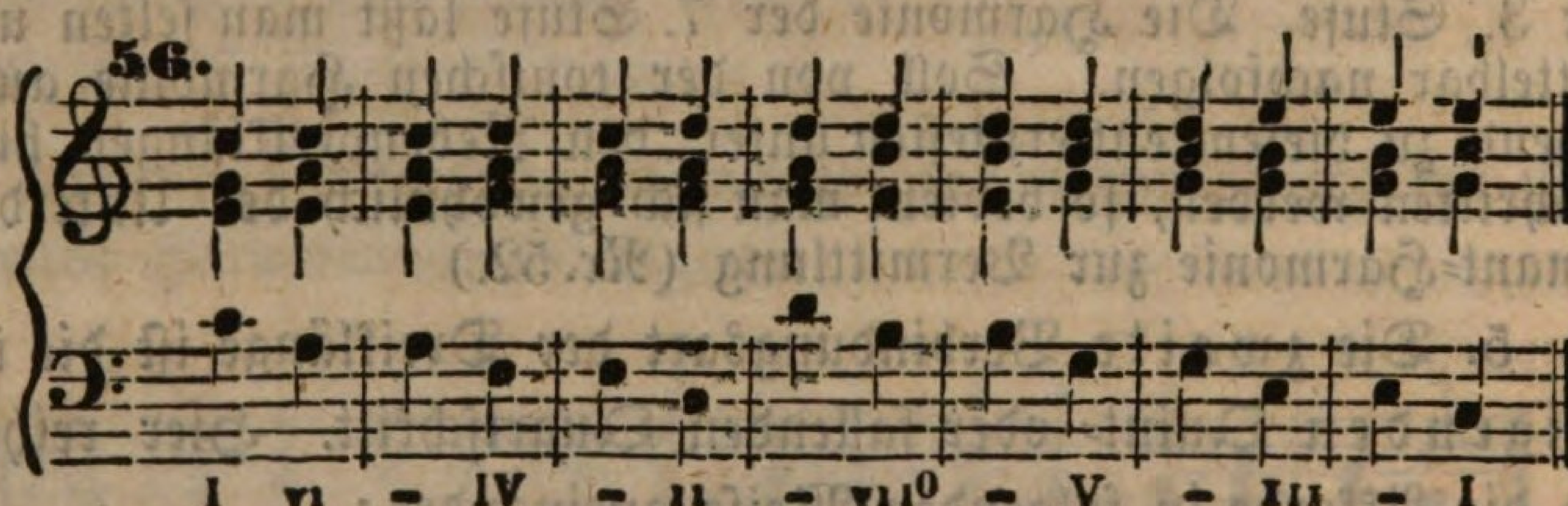
5. Die zweite Verbindungsart der Dreiklänge ist die im steigenden Quint- oder fallenden Quartschritt. Hier reihen sich die Akkorde in folgender Weise aneinander:



Als Modell dieser Verbindungsart ist der Harmonieschritt I-V zu betrachten. Doch sind nicht alle Nachbildungen desselben in der Musik brauchbar. Besonders sind es die Schritte von der 3. zur 7. und von der 7. zur 4. Stufe, welche das Gehör unangenehm berühren und daher vermieden werden müssen. Auch liegt in einer consequenten Fortführung solcher Schritte ein immer weiteres Entfernen von der tonischen Harmonie, ein Fortschreiten in's Unbestimmte und Unsichere, daher eine längere Reihe von steigenden Quint- oder fallenden Quartschritten wohl zu den Seltenheiten gehört. Gewöhnlich wendet man nur 2 oder 3 steigende Quintschritte in unmittelbarer Folge hintereinander an, z. B.
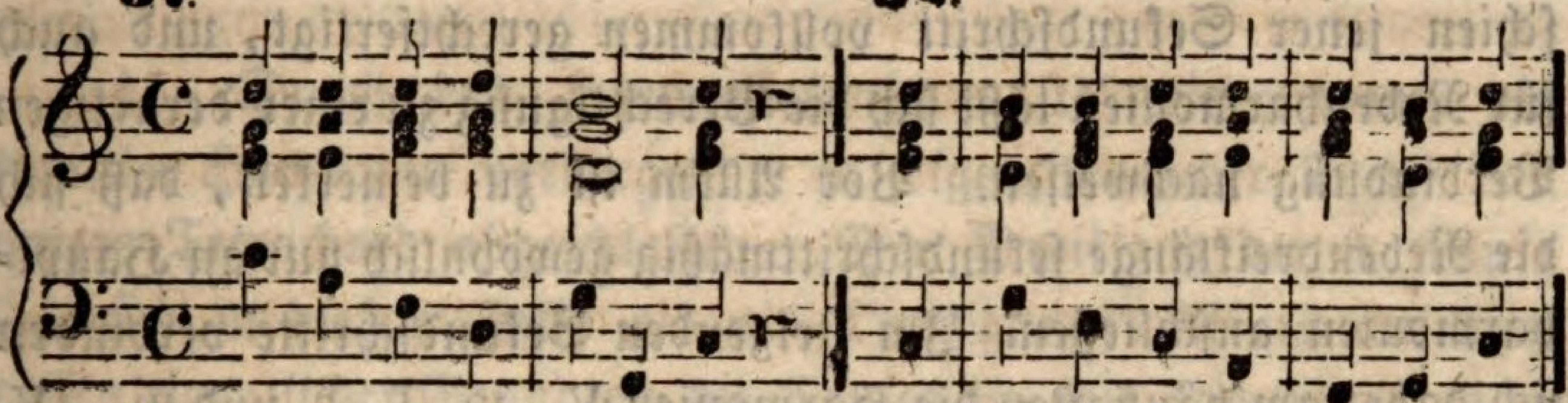


6. Eine dritte Verbindungsart ist die im fallenden Terzschritt. Es ergeben sich hierbei folgende Verbindungen:



Diese Art der Verbindung ist fast noch inniger, als die quintschrittmäßige; denn hier haben die verbundenen Akkorde immer 2 Töne mit einander gemein, während dort der Verknüpfungspunkt bloß in einem Tone liegt. Aber an Entschiedenheit und Kraft gebricht es diesen Harmonieverbindungen. Es ist mehr ein Auswechseln einzelner Töne, als ein Fortschrei-
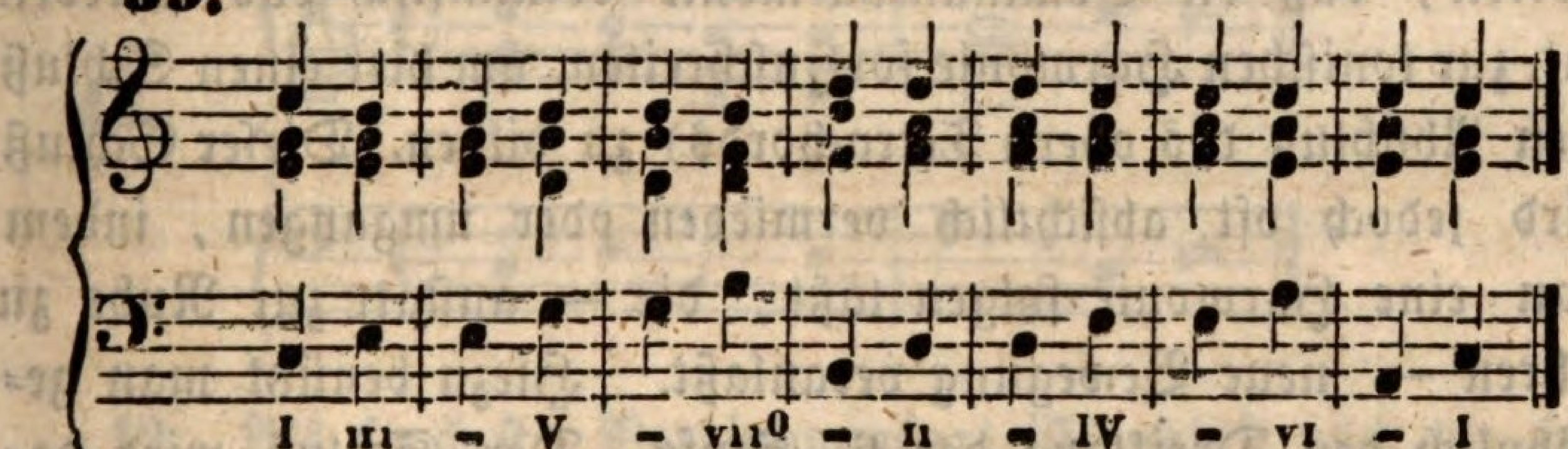
ten zu neuen Harmonien. Der Abschluß eines Tonstücks kann durch einen Terzschritt nicht bewirkt, es muß immer zur quintschrittmäßigen Harmonieverbindung zurückgekehrt werden. Bei Bildung harmonischer Sätze werden in ununterbrochener Folge gewöhnlich nur 3 oder 4 Terzschritte angewendet, z. B.

57. 58.
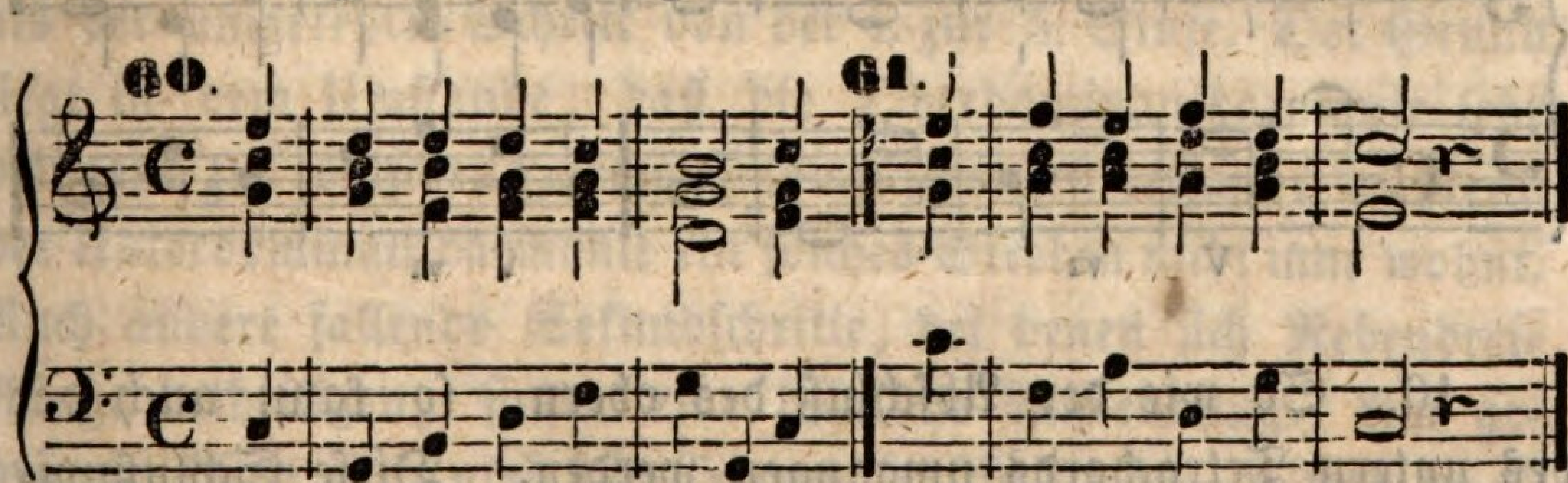


7. Die vierte Verbindungsart ist die im steigenden Terzschritt. Hier sind folgende Harmonieschritte möglich:

59.



Wohl herrscht auch hier der innigste Zusammenhang unter den Akkorden; aber die Unentschiedenheit und Unbestimmtheit in der Fortschreitung tritt hier noch auffallender hervor, als bei fallenden Terzschritten. Daher werden auch steigende Terzschritte selten in unmittelbarer Aufeinanderfolge, sondern mehr in Verbindung mit andern Harmonienschritten angewendet, z. B.

60. 61.
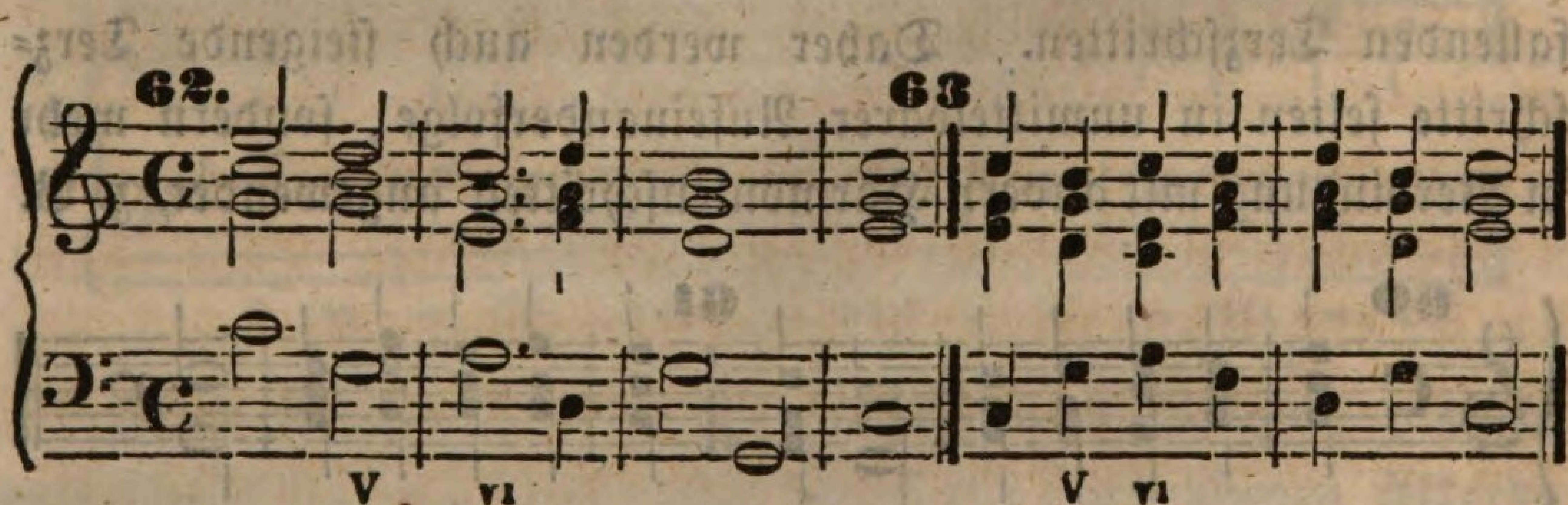


8. Als fünfte Verbindungsart ist die im steigenden Sekundschritt zu betrachten. Einen Fall dieser Art ha-

ben wir bereits bei Verbindung der beiden Dominantharmonien kennen gelernt. Vergl. pag. 122. Ziff. 2. Dort hat sich der Sekundschritt IV—V ergeben. Daß bei solcher Verbindung der Zusammenhang ein sehr lockerer ist, indem kein gemeinschaftlicher Ton die Akkorde mit einander verknüpft, darauf ist am angeführten Orte schon hingewiesen worden. Dessen ungeachtet erschien jener Sekundschritt vollkommen gerechtfertigt, und auch für Nebenharmonien läßt sich die Berechtigung zu einer derartigen Verbindung nachweisen. Vor Allem ist zu bemerken, daß sich die Nebendreiklänge sekundschrittmäßig gewöhnlich nur an Hauptharmonien anschließen. Im steigenden Sekundschritte verbinden sich daher am häufigsten die Harmonien V—vi, I—ii und iii—IV. Andere Sekundschritte wie ii—iii, vi—vii° sind ungewöhnlich.

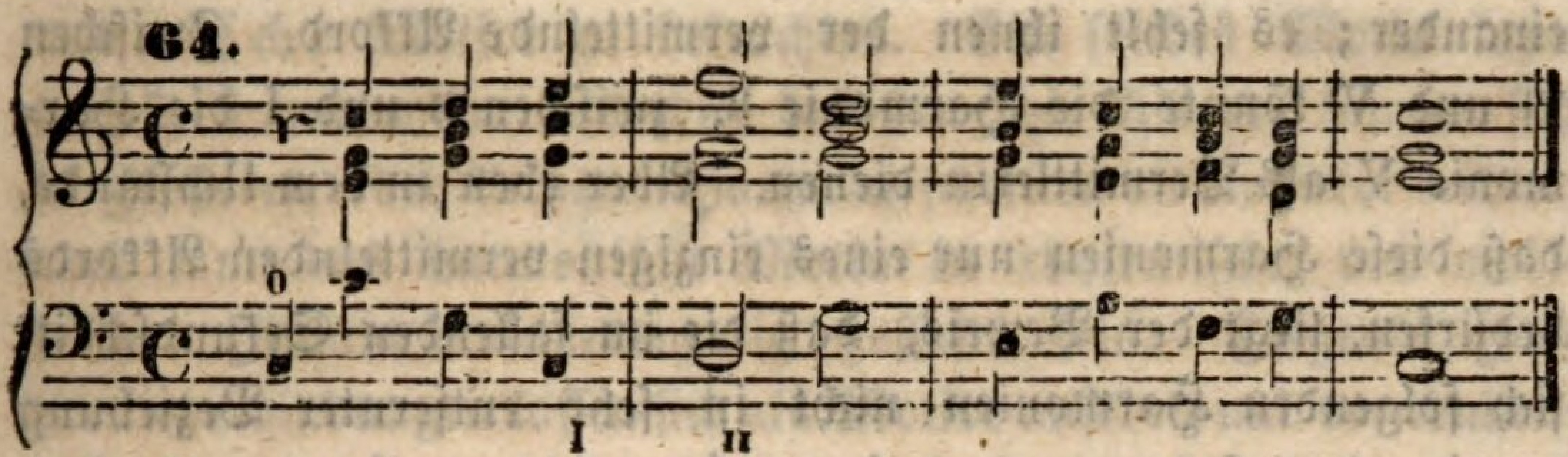
9. Was den Harmonieschritt V—vi betrifft, so ist zu bemerken, daß die Dominantharmonie bekanntlich das Streben hat, zur tonischen Harmonie fortzuschreiten, um hier einen Schluß (den Abschluß des obern Tetrachords) zu bilden. Dieser Schluß wird jedoch oft absichtlich vermieden oder umgangen, indem man eine Harmonie folgen läßt, die — anstatt zur Ruhe zu führen — neue Bewegung veranlaßt. Hiezu benützt man gewöhnlich den Dreiklang der 6. Stufe. Der Schluß wird dadurch umgangen, das Gehör in seiner Erwartung getäuscht; daher wird auch der Harmonieschritt V—vi gewöhnlich Trugschluß, Trugcadenz genannt, z. B.

62. 63
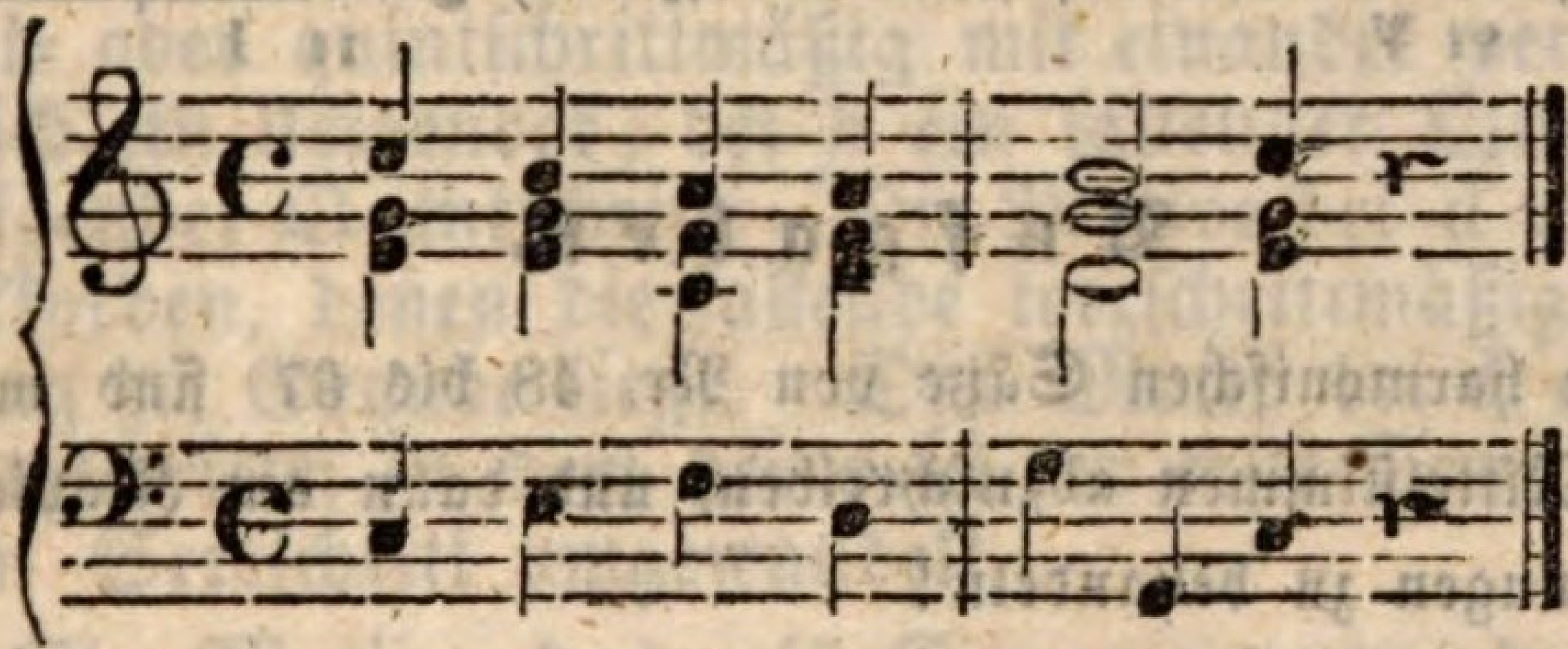


10. So wie der Abschluß des obern, so kann auch der des untern Tetrachords umgangen werden. Diese Schlußumgehung wird durch den Harmonienschritt I—ii bewirkt, z. B.

64.



11. Durch den Harmonieschritt III-IV wird, wenn die tonische Harmonie vorhergeht, in eigenthümlicher Weise das untere Tetrachord abgeschlossen. Der Dreiklang der 3. Stufe läßt sich in diesem Falle als ein Durchgangs-Akkord ansehen, dessen eigentlicher Grundton die Tonica ist, wie das später nachgewiesen werden wird.

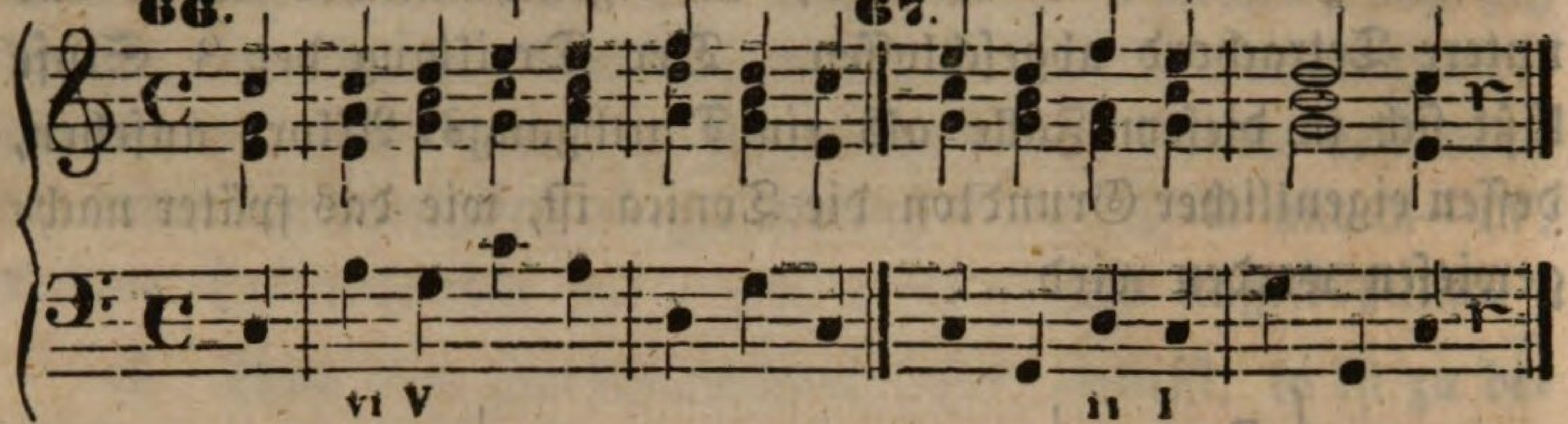
65.



12. Als sechste Verbindungsart ist endlich noch die im fallenden Sekundschritt zu erwähnen. Einen Schritt dieser Art haben wir ebenfalls schon bei den Hauptharmonien kennen gelernt, den Schritt von der 5. zur 4. Stufe, durch welchen in absteigender Folge das Ende des obern und der Anfang des untern Tetrachords bezeichnet wird. Dieser Schritt kommt indeß selten vor. Er hat für unser Ohr mehr Widerstrebendes, als der umgekehrte Schritt von der 4. zur 5. Stufe. Der Grund liegt in dem Umstande, daß die Oberdominantharmonie sehr dringend zur tonischen Harmonie fortzuschreiten verlangt, während der Unterdominantharmonie ein solches Streben nicht inne wohnt. Auch andere fallende Sekundschritte, bei denen sich Nebendreiklänge betheiligen, finden eine spärliche Anwendung. Am gebräuchlichsten sind noch die Harmonienschritte VI—V und II—I, die sich als umgekehrte Trugschlüsse ansehen lassen. Jedenfalls stehen diese Harmonien nicht in unmittelbarer Beziehung zu

einander; es fehlt ihnen der vermittelnde Akkord. Zwischen VI und V könnte die Harmonie II, zwischen II und I die Harmonie V als Vermittlerin dienen. Aber eben in dem Umstande, daß diese Harmonien nur eines einzigen vermittelnden Akkords bedürfen, liegt der Beweis, daß die im fallenden Sekundschritt sich folgenden Harmonien nicht in sehr entfernter Beziehung zu einander stehen und daher recht wohl zuweilen unmittelbar auf einander folgen können. z. B.

66. 67.



Aufgaben.

17. Die harmonischen Sätze von Nr. 48 bis 67 sind mit Hinweglassung der Mittelstimmen abzuschreiben, und dann am Klavier als Generalbaß-Uebungen zu behandeln!

18. Das Transponiren dieser und aller folgenden Beispiele in mehrere Tonarten wird dringend angerathen.
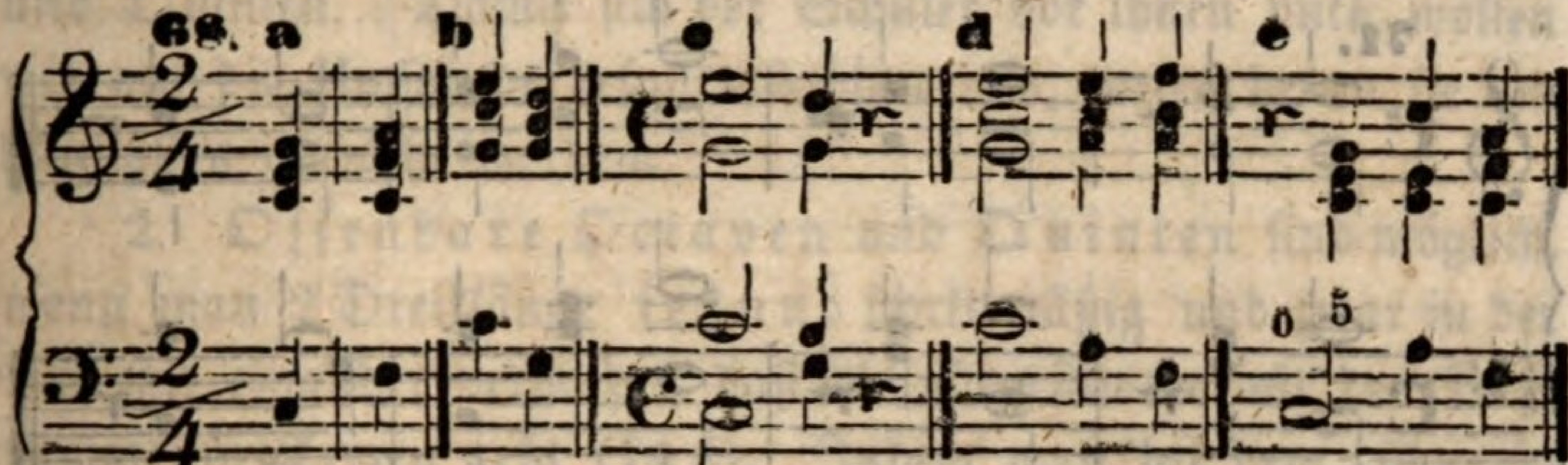
---

§. 11.

Von den Sequenzen oder Kettengängen.

1. Damit sich in einem harmonischen Satze ein einheitlicher Gedanke ausspreche, werden oft gewisse Harmonieschritte auf höhern oder tiefern Tonstufen nachgeahmt. Auf solche Weise entsteht eine Reihe einander ähnlicher Harmonieschritte, die sich wie die Glieder einer Kette an einander schließen. Man nennt eine solche Reihe gewöhnlich eine **Sequenz** oder einen **Kettengang**. Als Beispiel kann vorläufig Nr. 52. der vorhergegangenen harmonischen Sätze betrachtet werden.

2. Harmonieschritte, welche auf andern Tonstufen nachgeahmt werden, damit Sequenzen entstehen, sind als **har-**
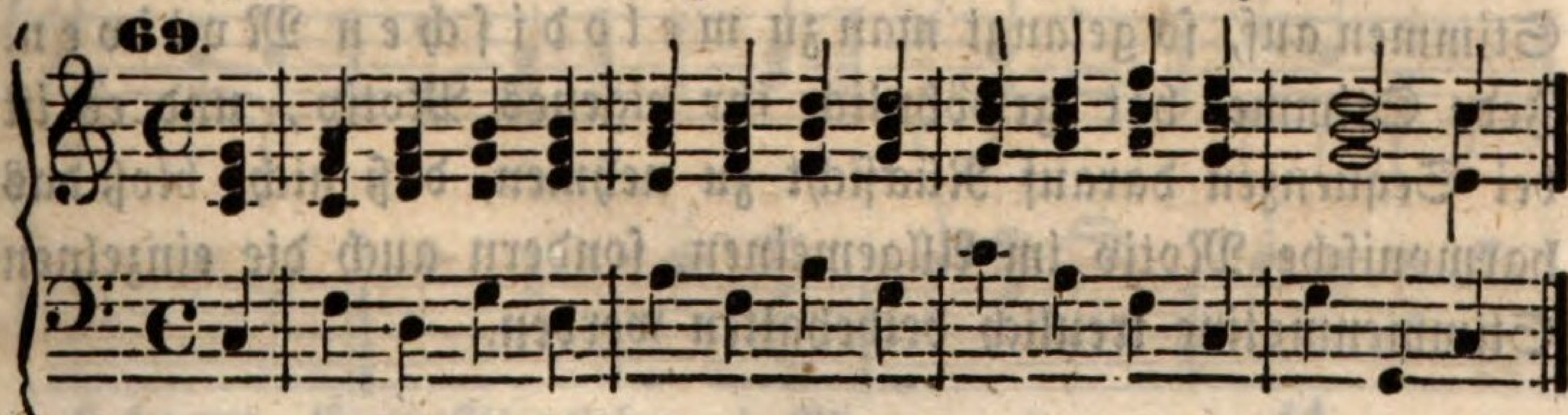
monische Motive zu betrachten. Ein solches Motiv kann aus 2, 3 und mehr Akkorden bestehen; die Akkorde können sich in größeren oder kleineren Harmonieschritten an einander reihen; auch kann das harmonische Motiv in rhythmischer und melodischer Hinsicht verschiedenartig gestaltet sein. Folgende Harmonieverbindungen lassen sich als Motive ansehen und verwenden:

68.

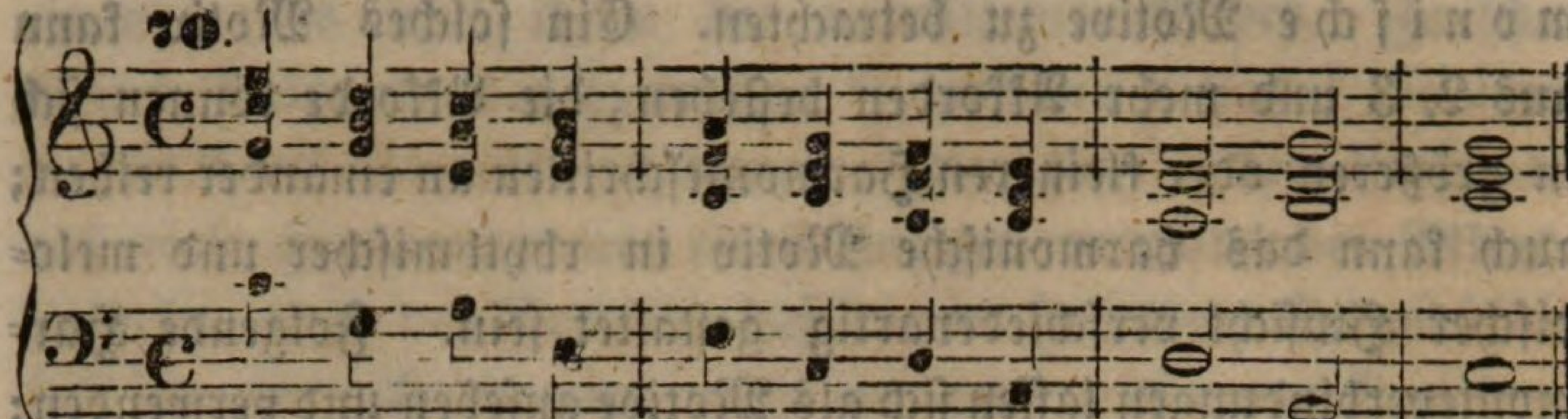

Die Motive bei a, b und c bestehen aus 2 Akkorden, die sich quart- oder quintschrittmäßig mit einander verbinden. Bei a zeigt sich ein steigender, bei b ein fallender Quartschritt, bei c ein steigender Quintschritt. Die Motive bei d und e bestehen aus 3 Akkorden, denen die fallende terzschrittmäßige Harmonieverbindung zu Grunde liegt. Das Motiv bei d enthält 2 fallende Terzschritte; in dem bei e ist der erste Terzschritt in einen steigenden Sextschritt umgewandelt.

3. Ein Motiv, das als Sequenz verwendet wird, tritt, nachdem es zu Ende ist, auf einer höhern oder tiefern Tonstufe auf's Neue wieder ein. Dadurch ergibt sich ein neuer Harmonieschritt, der Schritt vom Motiv-Ende zum Motiv-Anfang. Wir wollen diesen Schritt die **Verknüpfung** nennen. Diese kann ebenfalls in größern oder kleinern Harmonienschritten erfolgen. In der Regel sollen aber die verknüpfenden Schritte immer von gleicher Größe sein. Ausnahmen ergeben sich nur da, wo ein treues Festhalten zu unangenehmen Harmonieverbindungen führen würde (71).

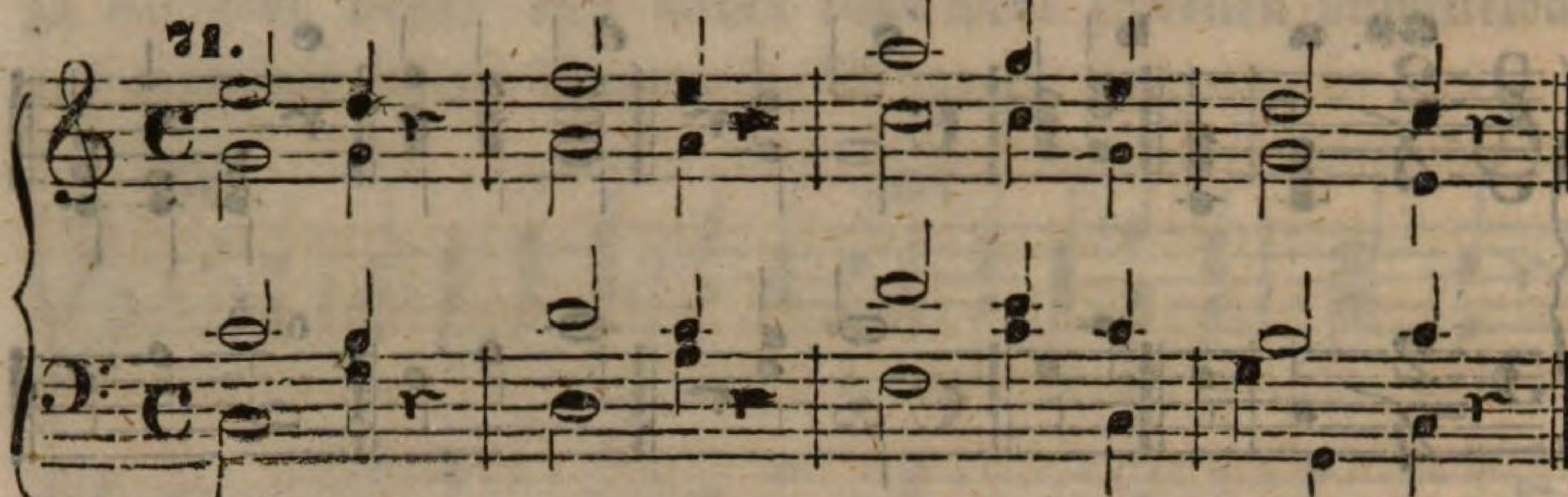
4. Werden obige harmonische Motive zu Sequenzen verwendet, so erhalten wir folgende harmonische Sätze:

69.
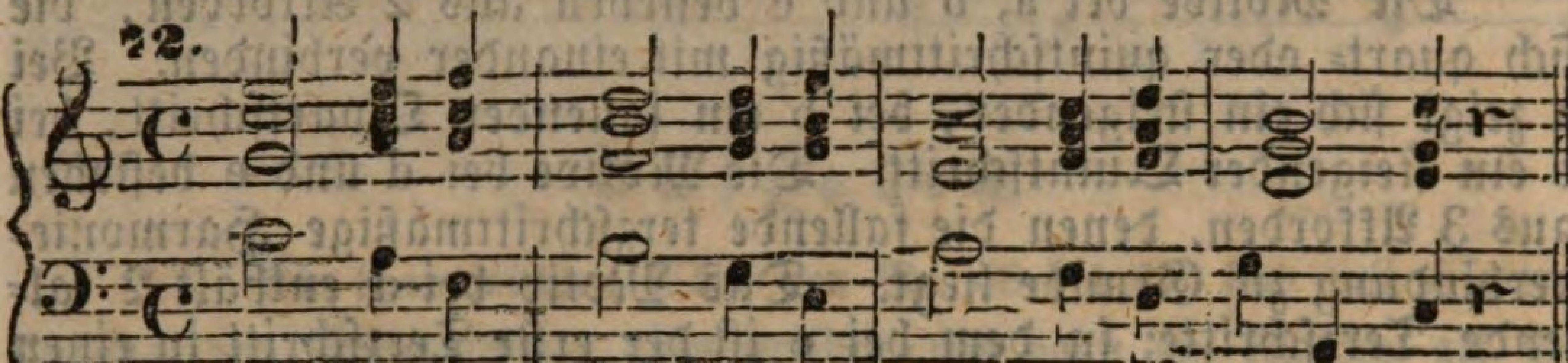

70.
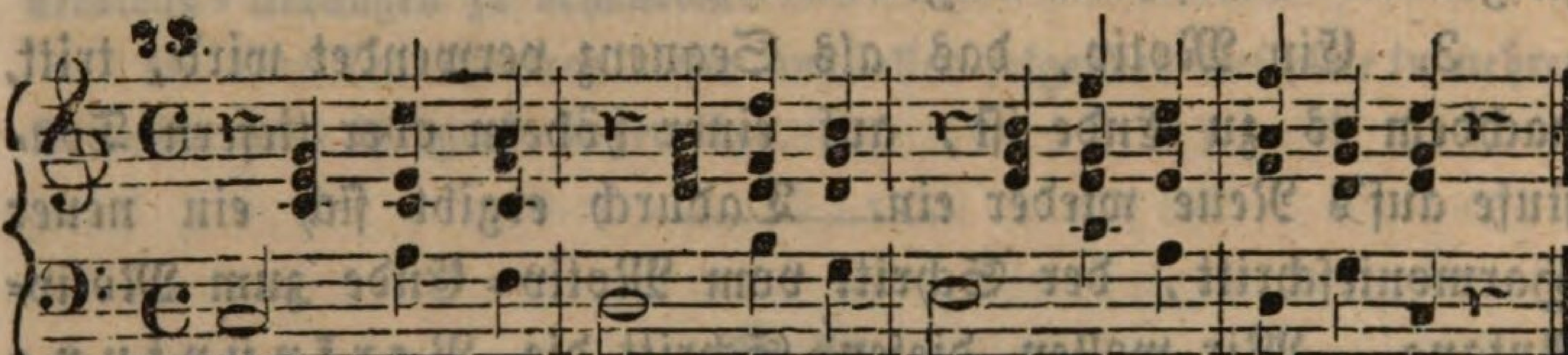


71.



72.



73.



Die Verknüpfung der Motive ist in obigen Sequenzen auf verschiedene Weise vor sich gegangen. In Nr. 69. geschah sie durch einen fallenden Terzschritt, in Nr. 70. durch einen steigenden Sekundschritt, in Nr. 71. durch einen fallenden Quartschritt, ausnahmsweise auch durch einen fallenden Terzschritt, in Nr. 72. durch einen steigenden Quartschritt, in Nr. 73. durch einen fallenden Terzschritt.

5. Löst man ein harmonisches Motiv in seine einzelnen Stimmen auf, so gelangt man zu melodischen Motiven. Jede Stimme hat gewöhnlich ihr eigenes Motiv, und es ist bei Sequenzen darauf Rücksicht zu nehmen, daß nicht bloß das harmonische Motiv im Allgemeinen, sondern auch die einzelnen Stimmenmotive treulich beibehalten werden.
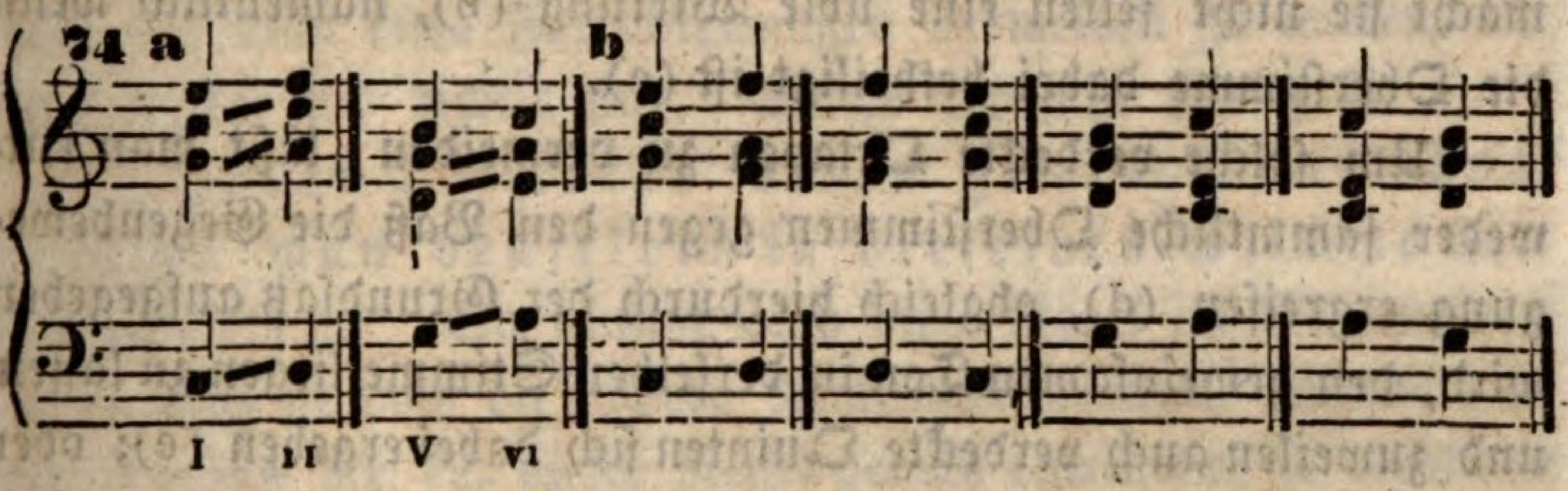
§. 12.

Vermeidung fehlerhafter Fortschreitungen.

1. Auch bei Verbindung der Nebendreiklänge können mancherlei Fehler gegen den reinen Satz entstehen. Die gewöhnlichsten derselben sind abermals offenbare und verdeckte Octaven und Quinten. Damit sich der Schüler vor ihnen hüte, wollen wir auf die Umstände besonders hinweisen, unter denen sie am häufigsten gemacht werden.
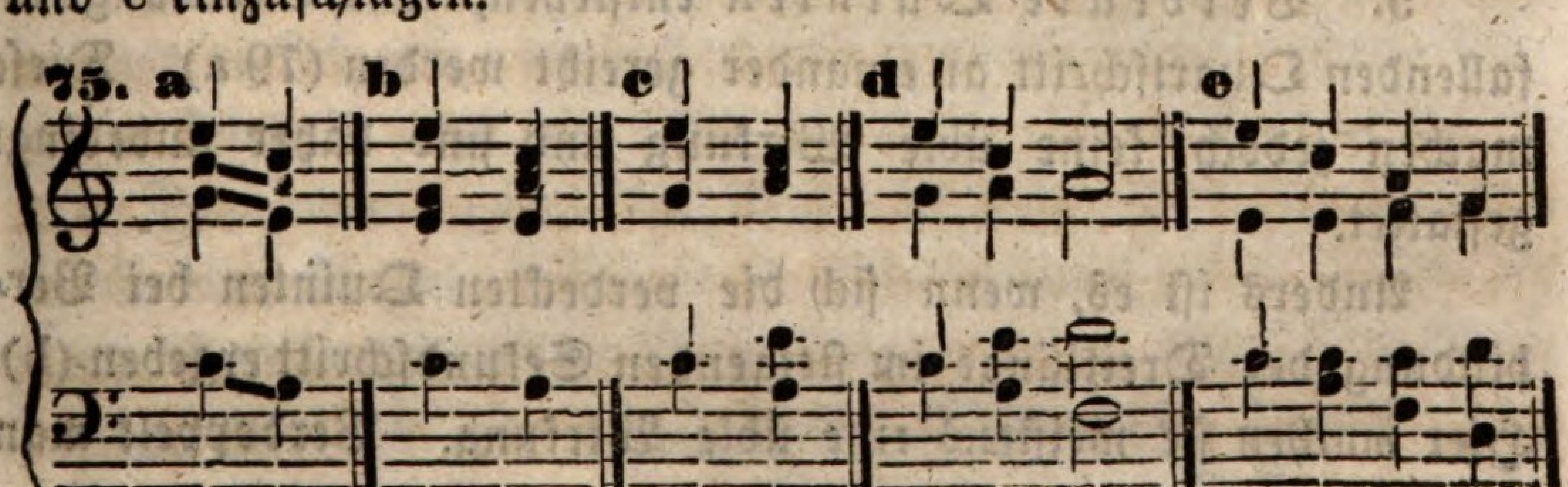
2. Offenbare Octaven und Quinten sind möglich, wenn man 2 Dreiklänge sekundschrittmäßig und zwar in der Art mit einander verbindet, daß die Oberstimme mit der Baßstimme in Terzen geht (74 a). Indem man bei dem höher gelegenen Dreiklang die Terz verdoppelt, werden diese Fehler vermieden (b).

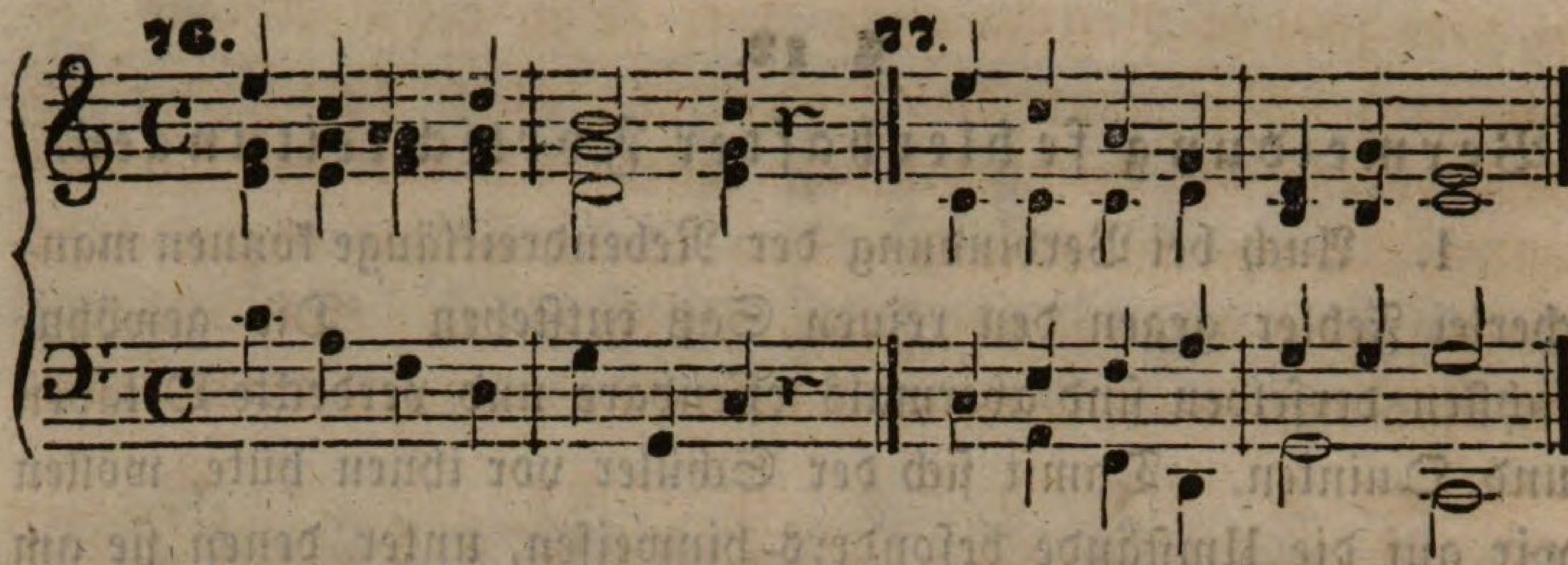
74 a



3. Dieselben Fehler liegen auch bei terzschrittmäßiger Harmonieverbindung sehr nahe, soferne die Oberstimme mit dem Baß in Terzen fortschreitet (75 a). Verdoppelt man bei dem höher gelegenen Dreiklang die Terz (b), oder nimmt man ihn in der getheilten Lage (c), so werden die hier möglichen Octaven- und Quintenparallelen vermieden. Folgen 3 oder 4 Dreiklänge in dieser Weise auf einander, so ist ein Verfahren, wie bei d und e einzuschlagen.

75. a





4. Verdeckte Octaven entstehen, wenn Dreiklänge im steigenden Quartschritt und zwar in der Art mit einander verbunden werden, daß der gemeinsame Ton in derselben Stimme liegen bleibt. Die Stimme, gegen welche der Baß die verdeckte Octave enthält, macht dabei entweder einen kleinen oder großen Sekundschritt (78 a b). Im ersten Fall hat die verdeckte Octave nichts Auffallendes, ist daher gestattet (a), im zweiten macht sie nicht selten eine üble Wirkung (b), namentlich wenn die Oberstimme dabei betheiligt ist (c).
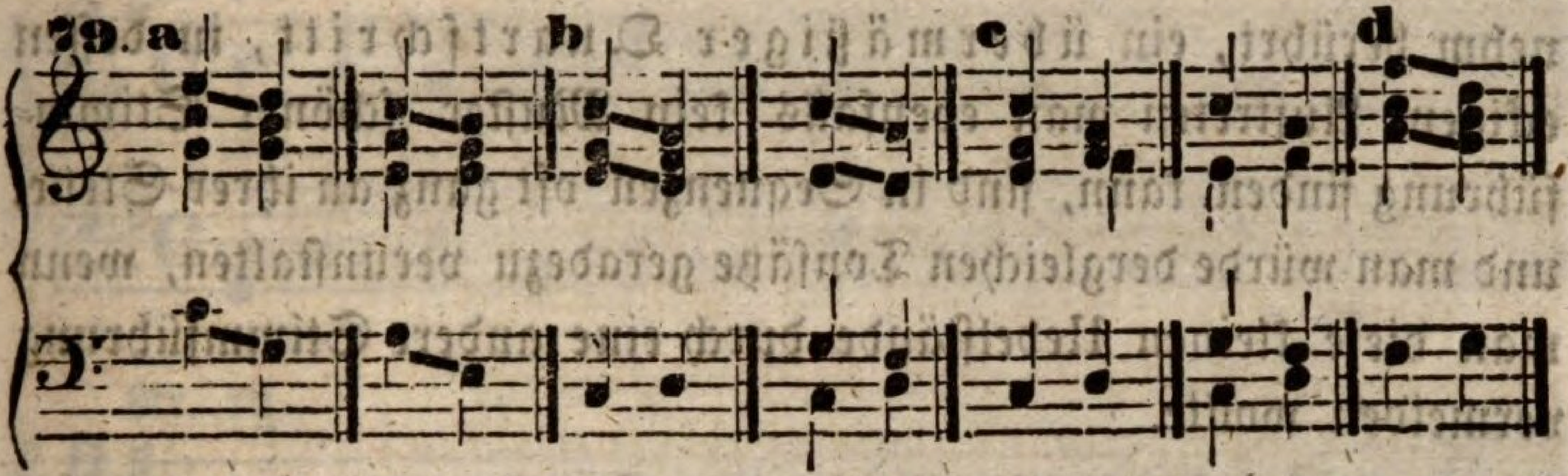
Um solche verdeckte Octaven zu vermeiden, läßt man entweder sämmtliche Oberstimmen gegen den Baß die Gegenbewegung ergreifen (d), obgleich hierdurch der Grundsatz aufgegeben wird, den gemeinsamen Ton in derselben Stimme liegen zu lassen und zuweilen auch verdeckte Quinten sich dabei ergeben (e); oder man wandelt den steigenden Quartschritt im Baß in einen fallenden Quintschritt um (f).



5. Verdeckte Quinten entstehen, wenn Dreiklänge im fallenden Quartschritt an einander gereiht werden (79 a). Diese machen jedoch keine üble Wirkung und sind daher unbedingt gestattet.
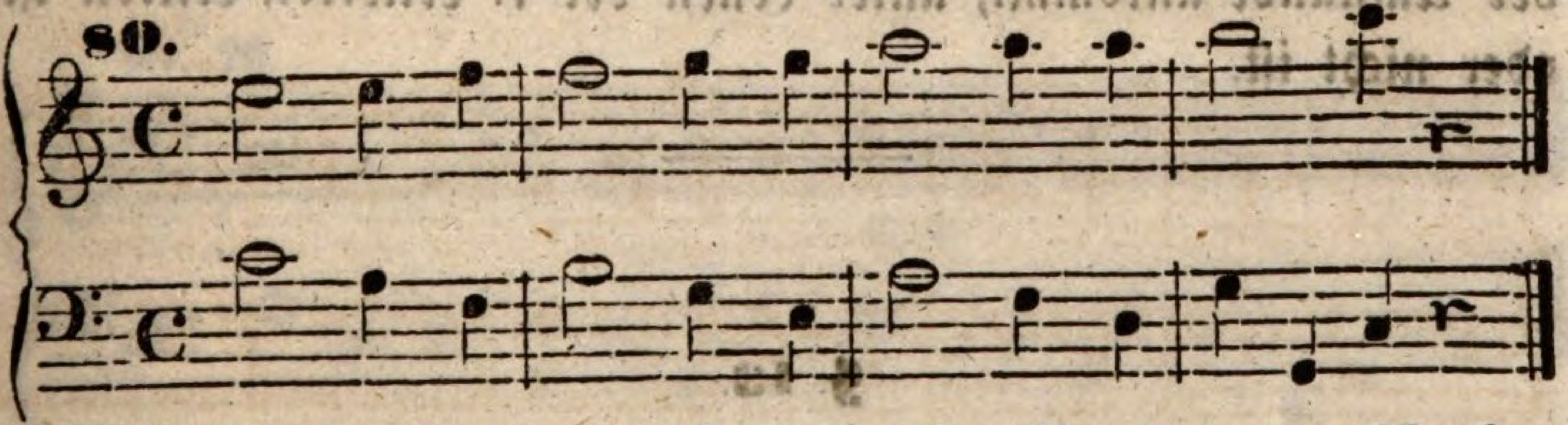
Anders ist es, wenn sich die verdeckten Quinten bei Verbindung der Dreiklänge im steigenden Sekundschritt ergeben (b). Hier machen sie meistens eine üble Wirkung. Verdoppelt man

bei dem zweiten Dreiklang die Terz, so ist der Uebelstand beseitigt (c). Nur wenn die Beobachtung dieser Regel zu einer Verdopplung des Leittons führen würde, hat man sich die verdeckten Quinten zu gestatten (d), da der Leitton wegen seines scharfen Hervortretens und seines Strebens, nach einer bestimmten Richtung fortzuschreiten, nicht wohl verdoppelt werden darf.



6. Indem man sich bemüht, fehlerhafte Fortschreitungen zu vermeiden, hüte man sich vor falscher Deutung gewisser Lehrsätze, um nicht etwa Fortschreitungen vermeiden zu wollen, die an und für sich richtig sind. Solche Lehrsätze sind z. B.

a) „Haben 2 Akkorde einen gemeinsamen Ton, so suche man denselben in derselben Stimme beizubehalten." So nützlich auch diese Regel im Allgemeinen ist, so muß sie doch oft höhern Rücksichten weichen. Wollte man den Tonsatz Nr. 72. dieser Regel gemäß einrichten, so würde er folgende durchaus fehlerhafte Gestalt erhalten:



In diesem Satze, der sich als eine Sequenz ankündigt, handelt es sich um consequente Fortführung eines Motivs. Dieß ist aber hier nicht der Fall. Im 1. Takt bildet die erste Soprannote gegen den Baß eine Terz, im 2. eine Quinte, im 3. eine Octave, während zu Anfang eines jeden Taktes die Terz oben liegen sollte. Bei Sequenzen muß die Stellung, welche die einzelnen Stimmen gegen den

Baß im ersten Motiv einnehmen, auch bei der Fortführung beibehalten werden. Das ist die höhere Regel, vor welcher die oben ausgesprochene zurücktreten muß. Dieser höhern Regel muß sich auch noch manche andere unterordnen. Ein Harmonieschritt mit verdeckter Octave, der einzeln betrachtet, das Gehör vielleicht unangenehm berührt, ein übermäßiger Quartschritt, in dessen eckigem Auftreten man ebenfalls kein Muster schöner Stimmführung finden kann, sind in Sequenzen oft ganz an ihrer Stelle, und man würde dergleichen Tonsätze geradezu verunstalten, wenn man diese kleinen Uebelstände durch eine andere Stimmführung vermeiden wollte.
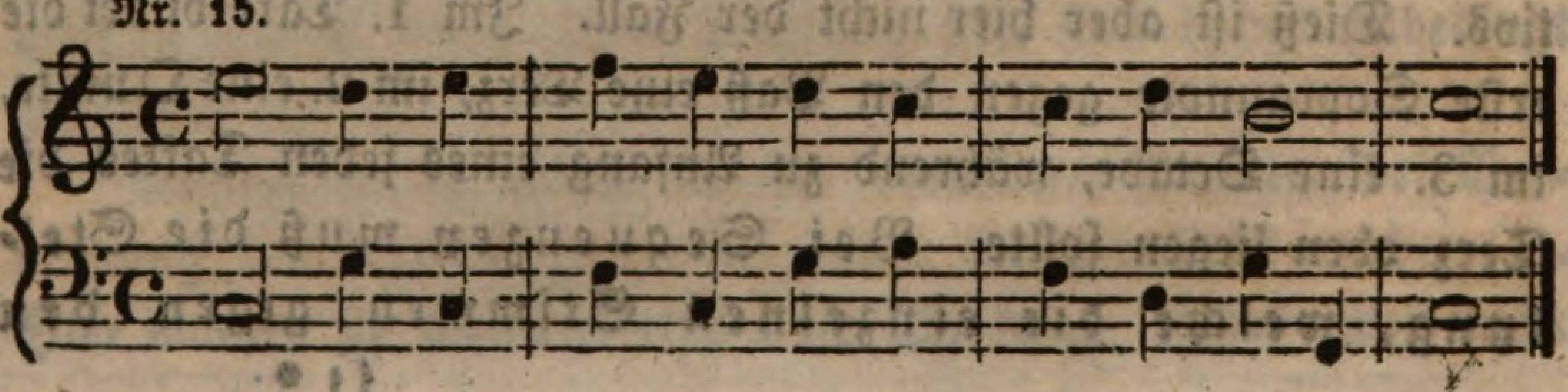
b) „Der Leitton soll eine Stufe aufwärts fortgeführt werden; auch soll man ihn im 4stimmigen Satze nicht verdoppeln." Welcher Ton ist aber Leitton? — Es ist der 7. Ton der diatonischen Leiter, aber nur in der steigenden, nicht in der fallenden Leiter. Es ist die Terz der Oberdominant-Harmonie, sofern die tonische Harmonie darauf folgt, aber nicht der Grundton des verminderten Dreiklangs, der auf der 7. Leiterstufe ruht, auch nicht die Quinte jenes weichen Dreiklanges, der auf der 3. Stufe seinen Sitz hat. Man sieht also, daß es bei dieser Regel auf richtige Beurtheilung der Umstände ankommt, unter denen der 7. Leiterton Leitton ist oder nicht ist.
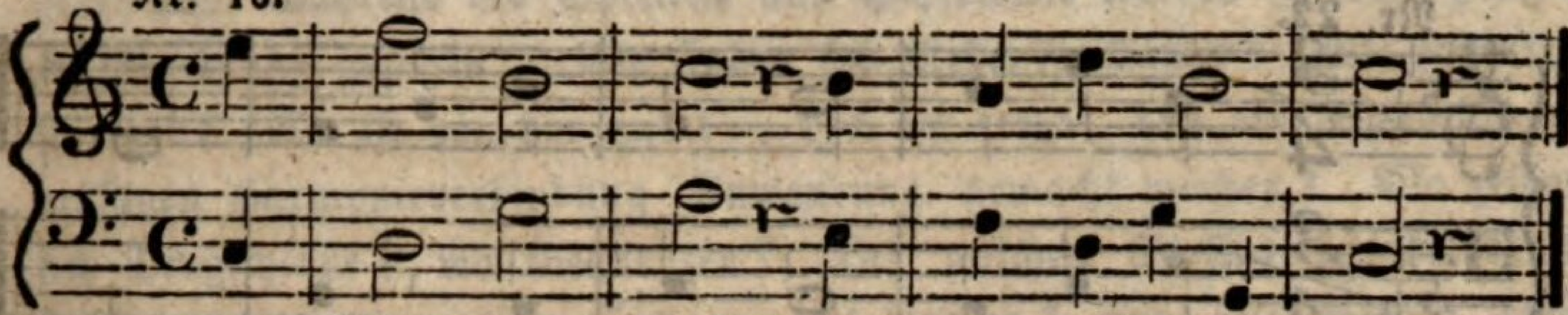
---

§. 13.

Generalbaß-Uebungen.
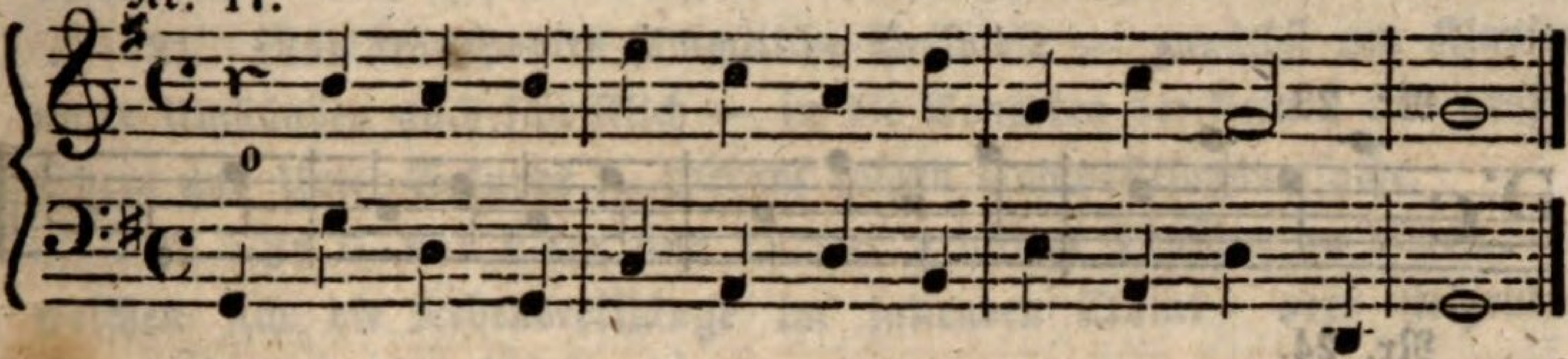
Nr. 15.



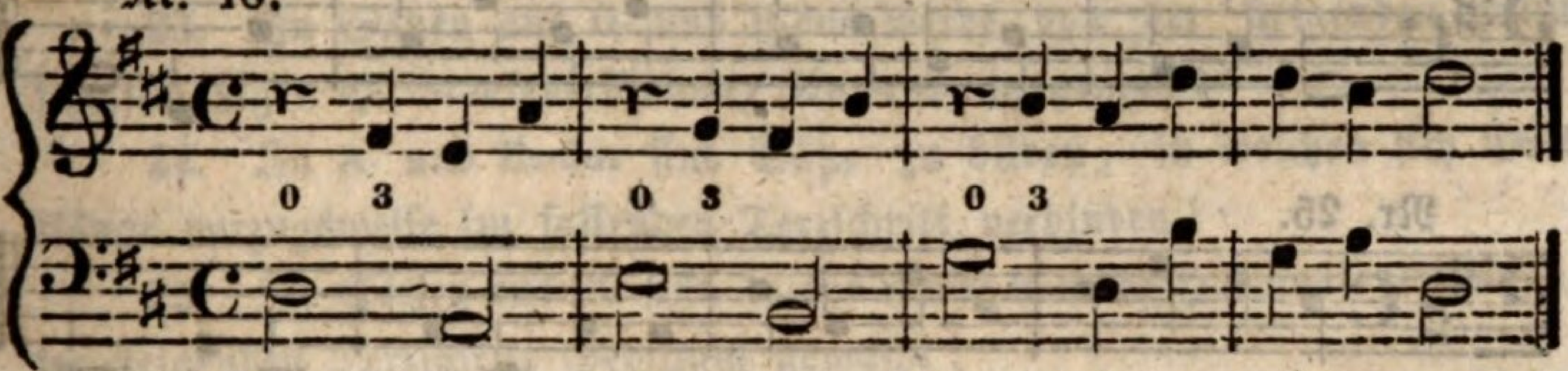
Nr. 16.



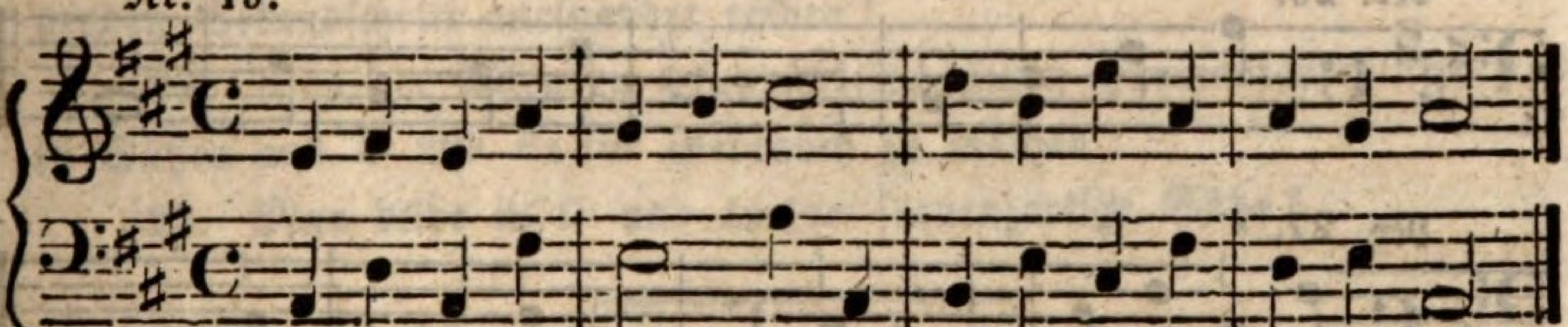
Nr. 17.
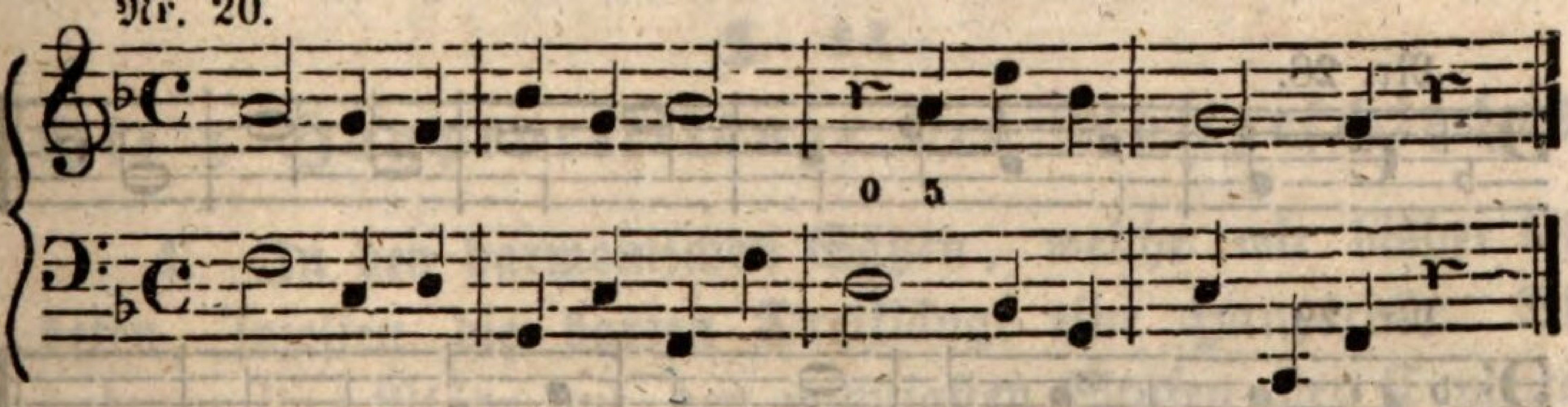


Nr. 18.



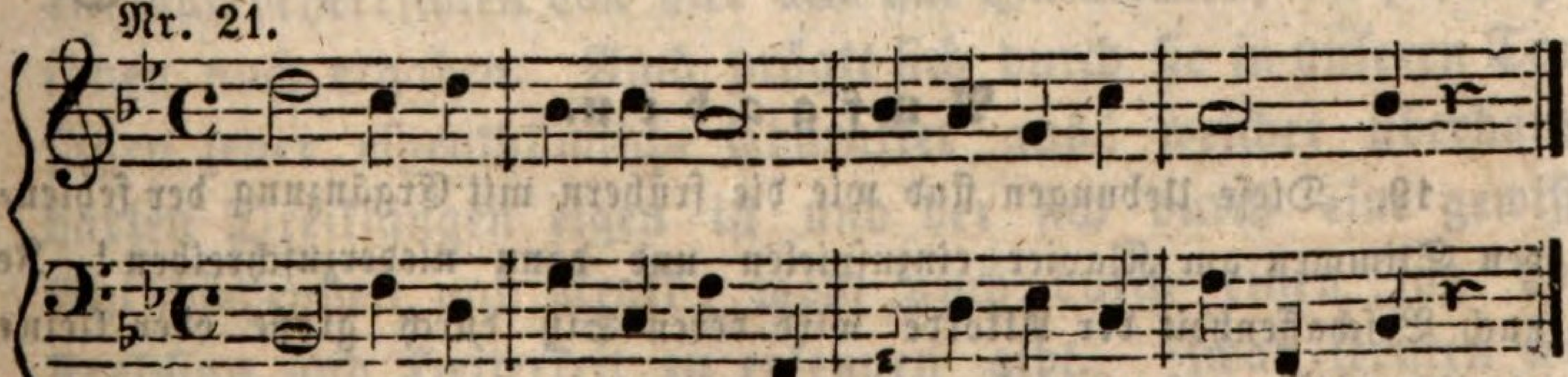
Nr. 19.



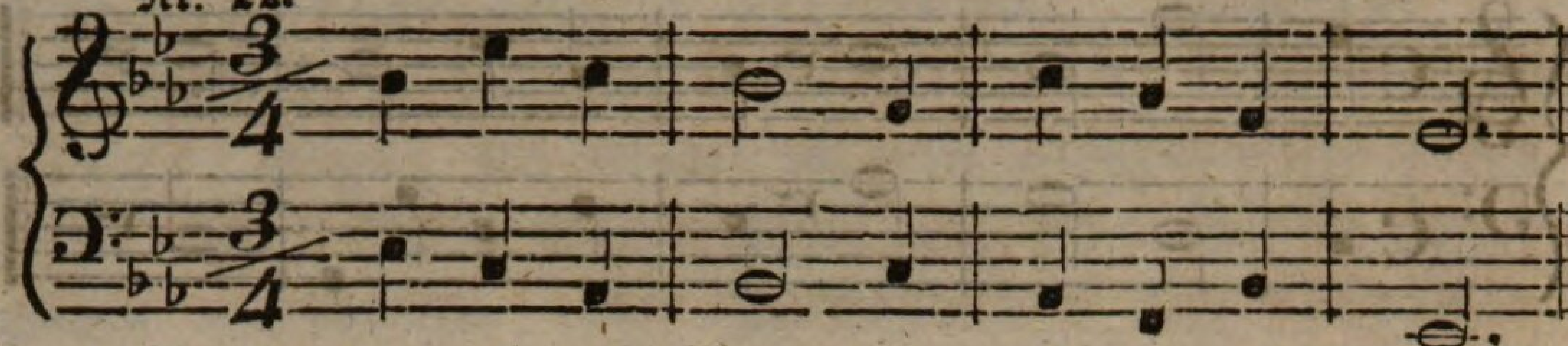
Nr. 20.



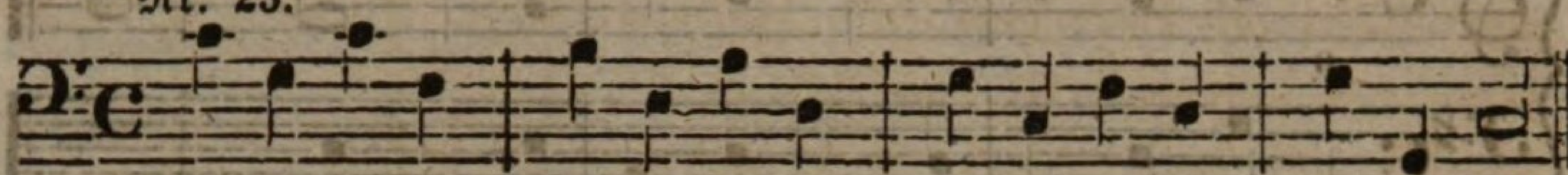
Nr. 21.
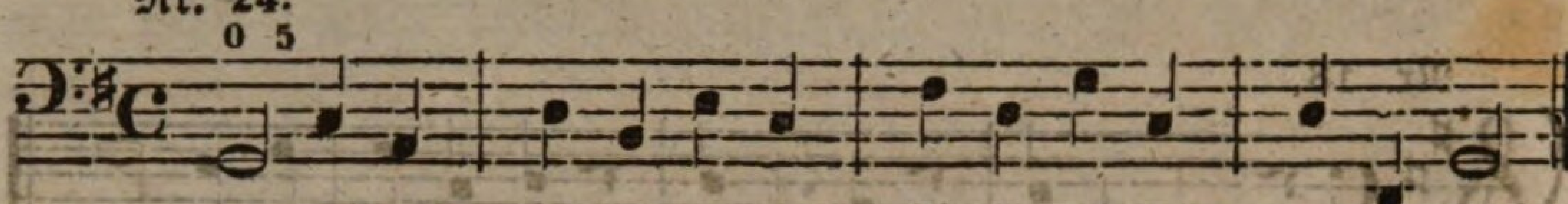


Nr. 22.
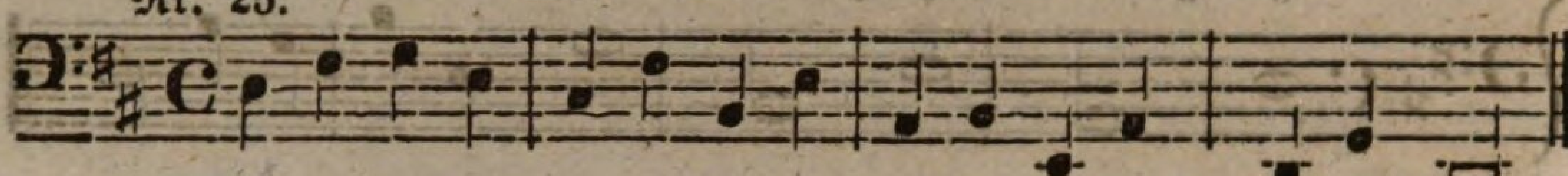


Nr. 23.



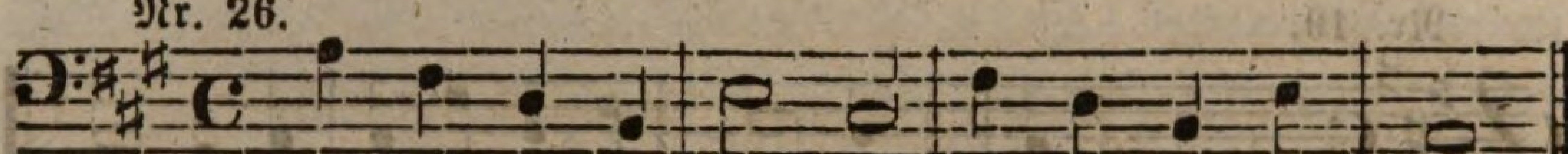
Nr. 24.



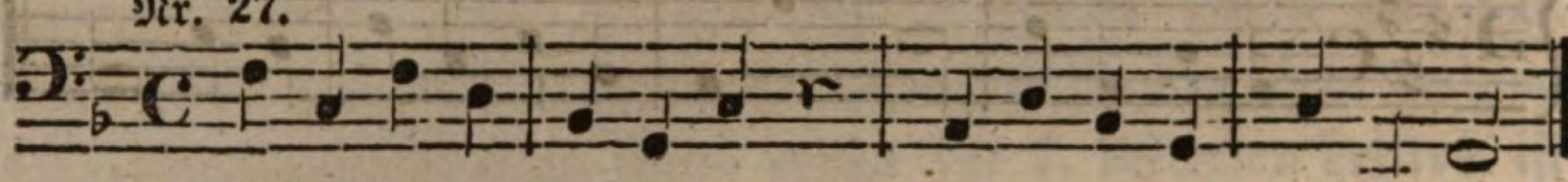
Nr. 25.
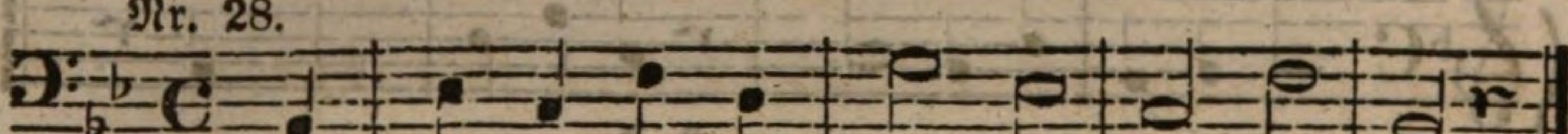


Nr. 26.



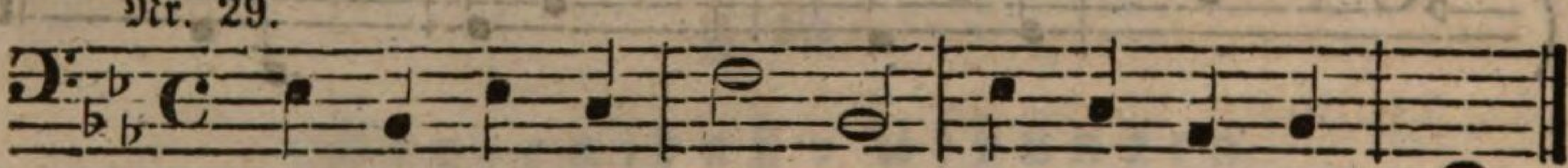
Nr. 27.



Nr. 28.



Nr. 29.



Aufgaben.

19. Diese Uebungen sind wie die frühern mit Ergänzung der fehlenden Stimmen am Klavier einzuspielen und dann niederzuschreiben! Je nach Beschaffenheit der Akkorde wird deren Sitz durch große oder kleine römische Ziffern angedeutet.

20. Während des Spielens und Schreibens werden folgende Fragen in Erwägung gezogen: Wo finden sich Nebendreiklänge? Wie schreiten sie fort? Wo ist von der quint-, von der terz-, von der sekund-schrittmäßigen Harmonieverbindung Anwendung gemacht worden? Wo zeigen sich Trugschlüße? wo Sequenzen? Bei welchen Stellen können leicht Fehler gegen den reinen Satz gemacht werden? und wie werden diese vermieden? Wie sind die Beispiele rhythmisch construirt?

21. Man transponire sämmtliche Beispiele — zunächst am Klavier, unter Umständen auch schriftlich — in die Tonarten der kleinen und großen Ober- und Unter-Sekunde! Hierauf folgen Compositionsversuche.

22. In G- und F-dur sind 2- oder 4-taktige Tonsätze zu bilden, in welchen sich die Nebendreiklänge im fallenden Quint- oder steigenden Quartschritt fortbewegen!

23. In Sätzen aus D- und B-dur werde von der steigenden quintschrittmäßigen Harmonieverbindung Anwendung gemacht!

24. In A- und Es-dur sind Sätze zu bilden, in welchen sich Dreiklänge vorzugsweise im fallenden Terzschritt verbinden!

25. In Sätzen aus E- und As-dur werde von der Harmonieverbindung im steigenden Terzschritt Gebrauch gemacht!

26. In Sätzen aus H- und Des-dur sollen sich Dreiklänge im steigenden Sekundschritt aneinander reihen!

27. Von der fallenden sekundschrittmäßigen Harmonieverbindung ist in Sätzen aus A- und Es-dur Gebrauch zu machen!

28. Man bilde in D- und As-dur sequenzartige Sätze!

---

§. 11.

Die 3 Hauptdreiklänge des Mollgeschlechts.

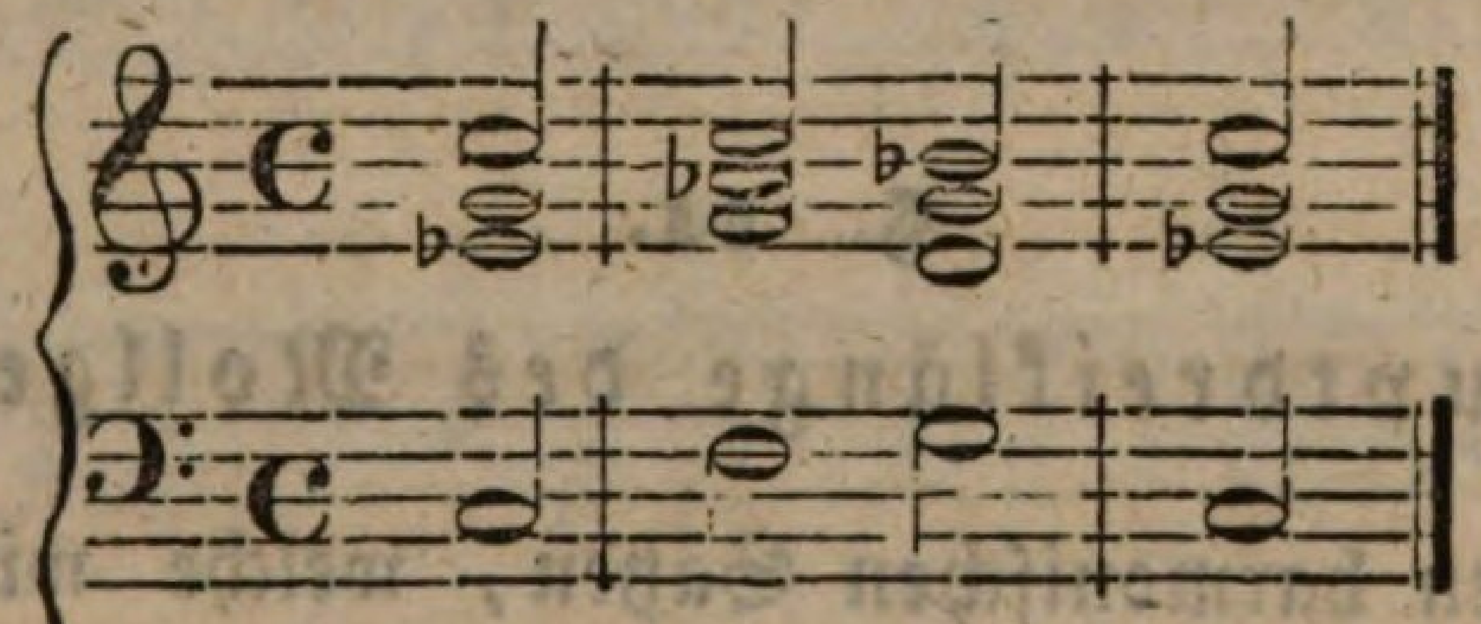
1. In den harmonischen Sätzen, welche wir bisher bildeten, spielten die harten Dreiklänge eine Hauptrolle. Sie nahmen ihre Plätze auf den wichtigsten Stufen der Tonleiter ein und beherrschten von hier aus alle Harmonien, die sich außer ihnen noch ergaben. Auch prägte sich durch sie in unseren Tonsätzen jener eigenthümliche Charakter aus, welcher überhaupt harten Dreiklängen eigen ist und der sich durch eine gewisse Entschiedenheit und Kraft, wohl auch durch einen Zug von Frohsinn und Heiterkeit zu erkennen gibt. Zwar lernten wir

in der harten Tonart auch weiche Dreiklänge kennen, in deren Wesen etwas Weiches, Trübes und Wehmüthiges liegt. Auch sie wurden neben den harten Dreiklängen zu harmonischen Sätzen verwendet; aber ihre Wirksamkeit war mehr untergeordneter Art. Die 3 harten Dreiklänge traten in ihrer frischen, belebenden Kraft überall siegend hervor und ließen die trübe Stimmung, welche durch weiche Dreiklänge unter gewissen Umständen hätte hervorgerufen werden können, niemals zur Geltung kommen.

2. Die Musik ist jedoch nicht dazu da, um bloß freudigen und heroischen Gefühlen zum Ausdrucke zu dienen; auch das Weiche, Sanfte und zärtlich Schmelzende, das Innige, Gemüthliche und Melancholische, auch Trauer und Schwermuth wollen ihren Ausdruck in der Musik finden. Darum ist es nothwendig, daß auch den weichen Dreiklängen Gelegenheit gegeben werde, sich Geltung zu verschaffen. Dieß geschieht am sichersten dadurch, daß man sie als Hauptharmonien, als tonische und Dominantharmonien, auftreten läßt. Denken wir uns also die 1. 4. und 5. Stufe der C-Leiter mit weichen Dreiklängen besetzt.

3. Ein flüchtiger Versuch, diese weichen Dreiklänge mit einander zu verbinden, führt indeß bald zu der Ueberzeugung, daß sich durch sie ein befriedigender Schluß nicht wohl bilden läßt, z. B.

81.
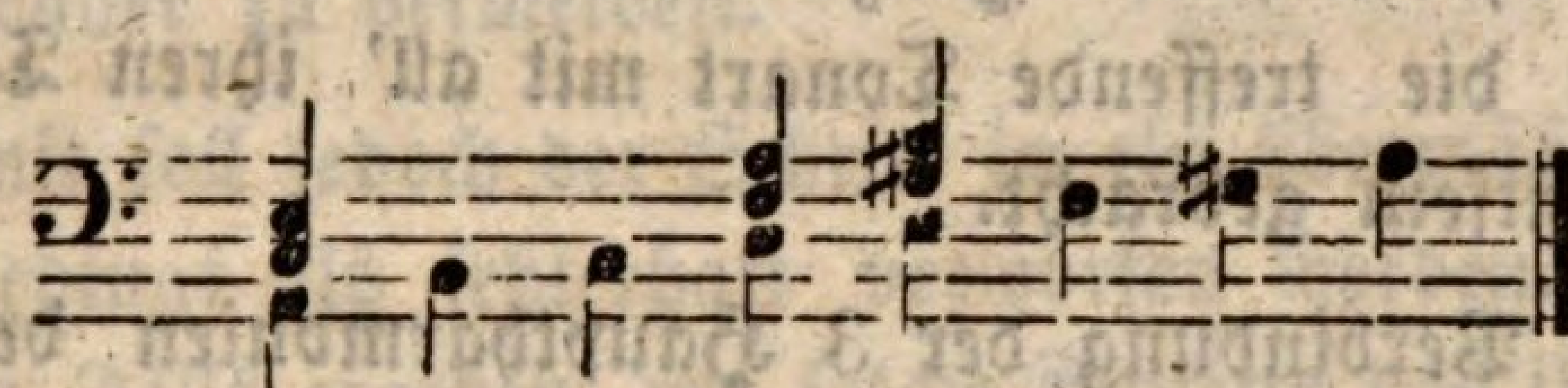


Namentlich ist es die Oberdominantharmonie, die in Form eines weichen Dreiklangs zu wenig Neigung hat, sich mit der tonischen Harmonie zu verbinden. Man vermißt die aufwärts drängende und entschieden auf die Tonica hinleitende große Terz. Unter solchen Umständen ist man genöthigt, für die Oberdominante den harten Dreiklang beizubehalten und besetzt also bloß Tonica und Unterdominante mit weichen Dreiklängen. Auch wird der beabsichtigte Zweck vollkommen erreicht, wenn

auch nur diese 2 Hauptharmonien die angedeutete Umwandlung erfahren.

4. Damit sind nun die 3 Hauptdreiklänge gegeben, unter deren Anwendung sich in unsern Tonstücken ein Charakter ausprägt, wie er Molldreiklängen überhaupt eigen ist. Die stufenweise Verbindung der in diesen 3 Harmonien enthaltenen Töne führt zur Moll-Leiter, die sich durch die kleine Terz und kleine Sexte von der Durleiter unterscheidet und bekanntlich auf dem Tone A am einfachsten dargestellt werden kann.

5. Um die 3 Hauptdreiklänge des Mollgeschlechts kurz zu bezeichnen, bedient man sich — im Hinblick auf die Größe ihrer Terz und auf den Sitz, den sie in der Tonleiter einnehmen — der römischen Ziffern I, IV und V, z. B.

82. 

6. Bezüglich der chromatischen Vorzeichnung der Molltonarten wird angenommen, daß auch die Oberdominantharmonie ein weicher Dreiklang sei, den man nur dann in einen harten zu verwandeln habe, wenn durch ihn ein Schluß bewirkt werden soll. Nach dieser Auffassung erscheint der alte Gebrauch, die A-moll-Tonart ohne Vorzeichnung zu lassen, als vollkommen gerechtfertigt.

7. Um die gleichnamigen Dur- und Molltonarten zu unterscheiden, bedienen wir uns — nach dem Vorgange Gottfr. Webers — der großen und kleinen lateinischen Buchstaben und zwar so, daß große Buchstaben auf Durtonarten, kleine auf Molltonarten hindeuten, z. B.

C-dur = C: I IV V I

C-moll = c: I IV V I.

———

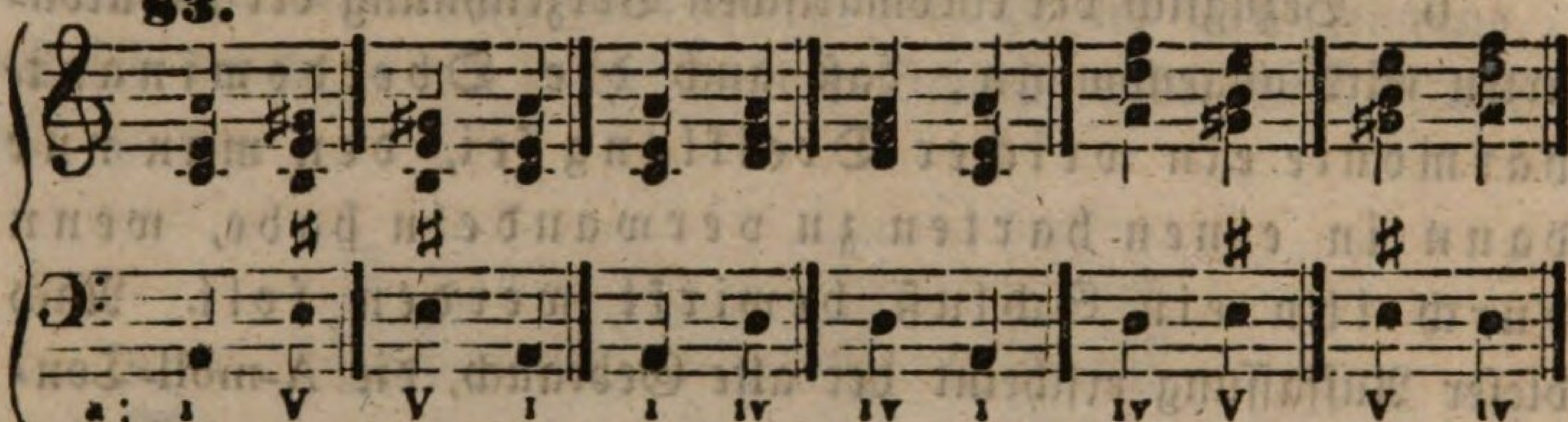
§. 15.

Verbindung der 3 Hauptdreiklänge des Mollgeschlechts zu harmonischen Sätzen.

1. Sowie die 3 Hauptdreiklänge des Durgeschlechts zu harmonischen Sätzen verwendet worden sind, so kann dieß auch mit den 3 Hauptdreiklängen des Mollgeschlechts geschehen. Neue Grundsätze sind hierüber nicht aufzustellen. Alles, was in den §§. 3—5. über die Verbindung der Harmonien I, IV und V gesagt worden ist, findet die vollste Anwendung auch auf die Hauptdreiklänge des Mollgeschlechts. Durch den weichen tonischen Dreiklang wird in dem Gehör das Gefühl einer Molltonart erweckt; durch den Hinzutritt der beiden Dominantharmonien aber die treffende Tonart mit all' ihren Tönen zum vollen Bewußtsein gebracht.

2. Bei Verbindung der 3 Haupttharmonien des Mollgeschlechts lassen sich folgende 6 Harmonieschritte bilden:

83.
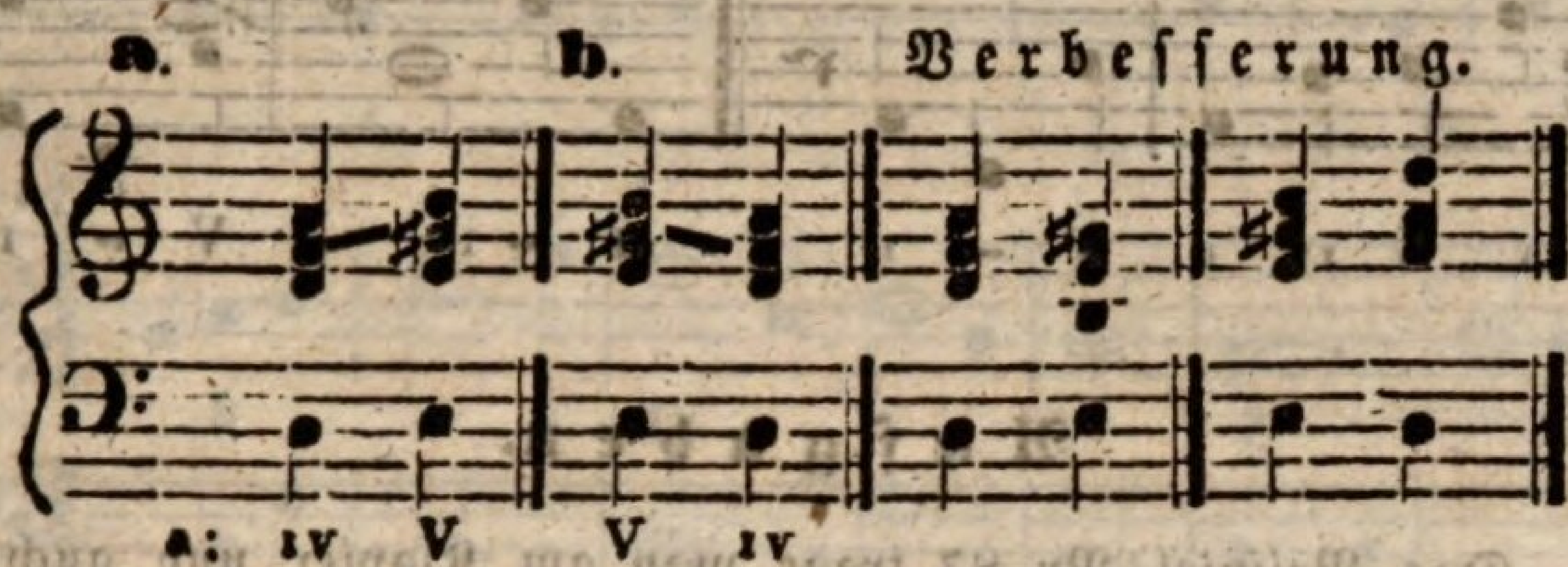


In der Generalbaßschrift wird die große Terz des Oberdominant-Dreiklangs durch ein über die Baßnote gesetztes chromatisches Erhöhungszeichen (♯, ♮, ×) angedeutet.

3. Daß bei Verbindung der Dreiklänge des Mollgeschlechts auch Fehler gegen den reinen Satz vorkommen können, bedarf kaum eines Nachweises. Auch hier hat man sich

a) vor Octaven- und Quintenparallelen,

b) vor verdeckten Octaven und Quinten, sofern sie auf das Gehör wirklich eine üble Wirkung hervorbringen, und
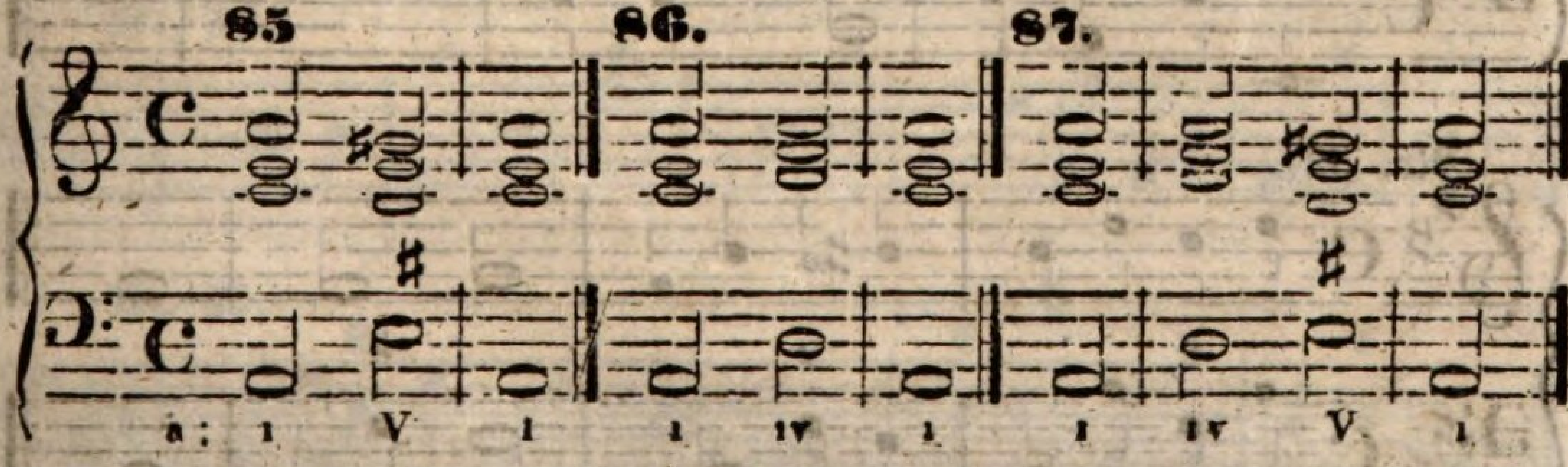
c) vor fehlerhafter Fortschreitung des Leittons zu hüten. Hiezu kommt noch, daß bei Verbindung der beiden Dominantharmonien neben offenbaren Octaven und Quinten auch ein übermäßiger Sekundschritt gemacht werden kann, z. B.

84. 

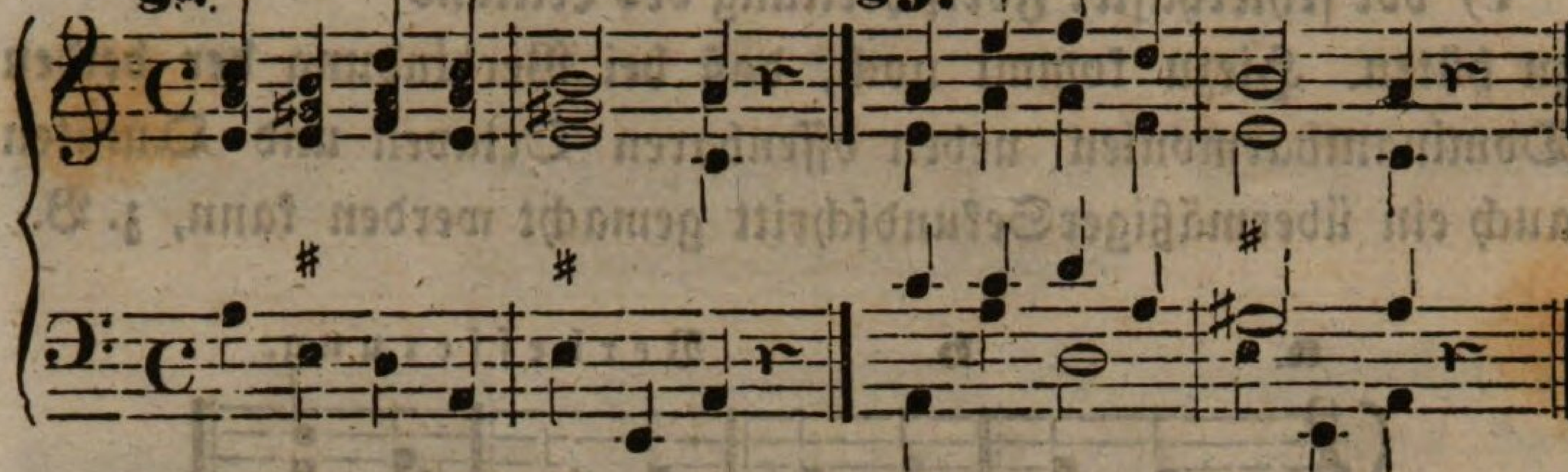
Dergleichen Schritte haben für das Ohr gewöhnlich etwas Herbes, indem der Stimmenfluß durch sie gestört wird. Man sucht sie daher zu vermeiden.

Damit soll jedoch der Schritt in ein übermäßiges Intervall nicht unbedingt als fehlerhaft verworfen werden. Es werden sich später Fälle ergeben, wo solche Schritte das ihnen anklebende Herbe und Unsangbare größtentheils verlieren. Und dann ist ja die Musik nicht dazu da, um bloß Glattes und leicht Eingängliches dem Gehöre vorzuführen; auch das Herbe im Gefühl will einen entsprechenden Tonausdruck haben. Wir werden uns daher bei unsern spätern Bildungen, wo wir bestimmtere Zwecke verfolgen, manche Stimmen- und Intervallenschritte erlauben dürfen, die wir für jetzt noch als unzulässig zurückweisen müssen.

4. Nach diesen Vorbemerkungen schreiten wir unter Benützung der Harmonien I, IV und V zur Bildung harmonischer Sätze.



88. 89.



a: I V IV I V – I I – IV – V – I

Aufgaben.
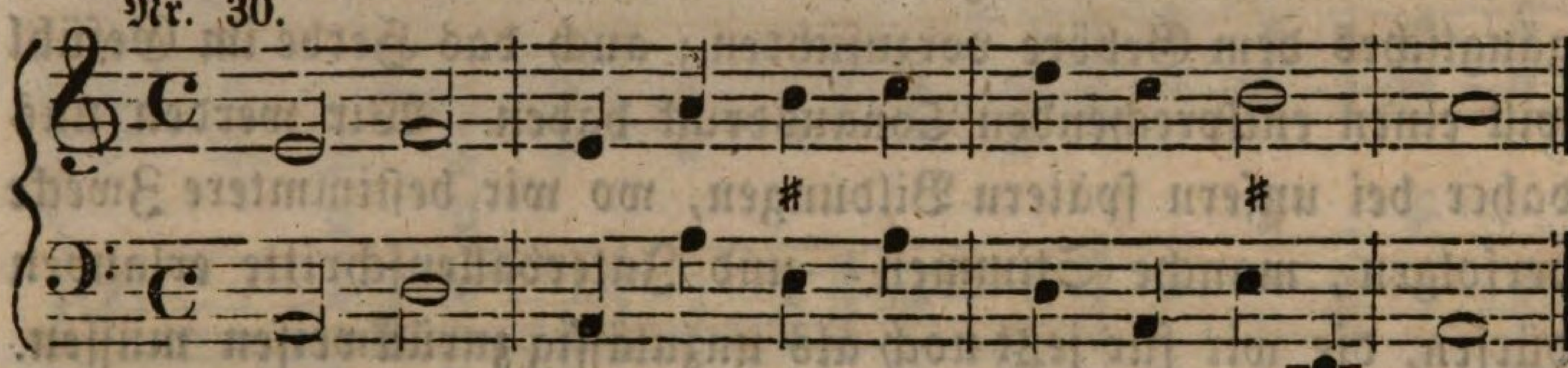
29. Das Beispiel Nr. 87 trage man am Klavier und auch schriftlich in alle Molltonarten über! In welchen Tonarten wird die große Terz der Dominantharmonie durch ein ♯, ein ♮, ein × angedeutet?

30. Sämmtliche in §. 5. gegebenen harmonischen Sätze trage man von C-dur nach C-moll über!

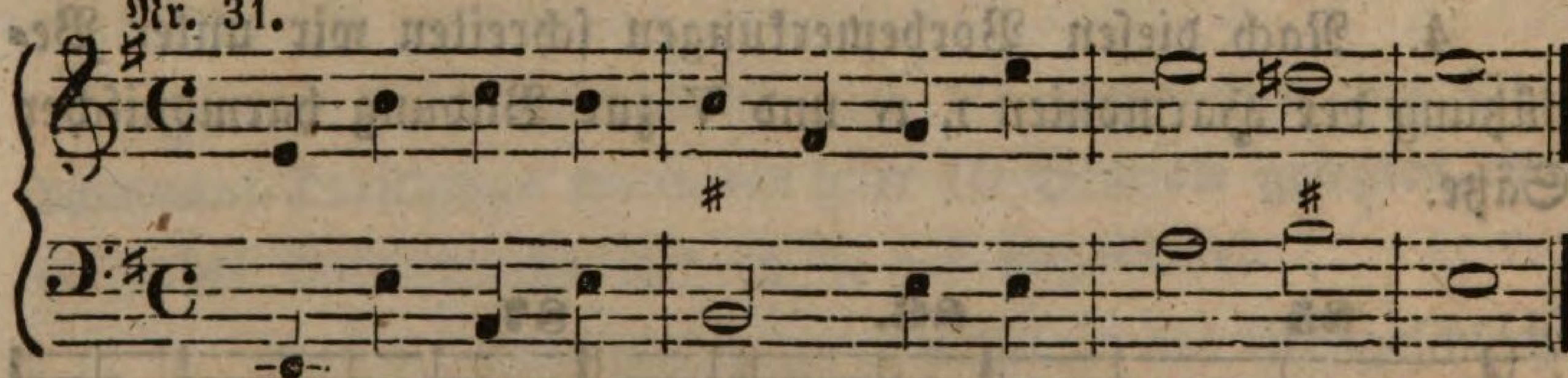
---

§. 16.
Generalbaß-Uebungen.
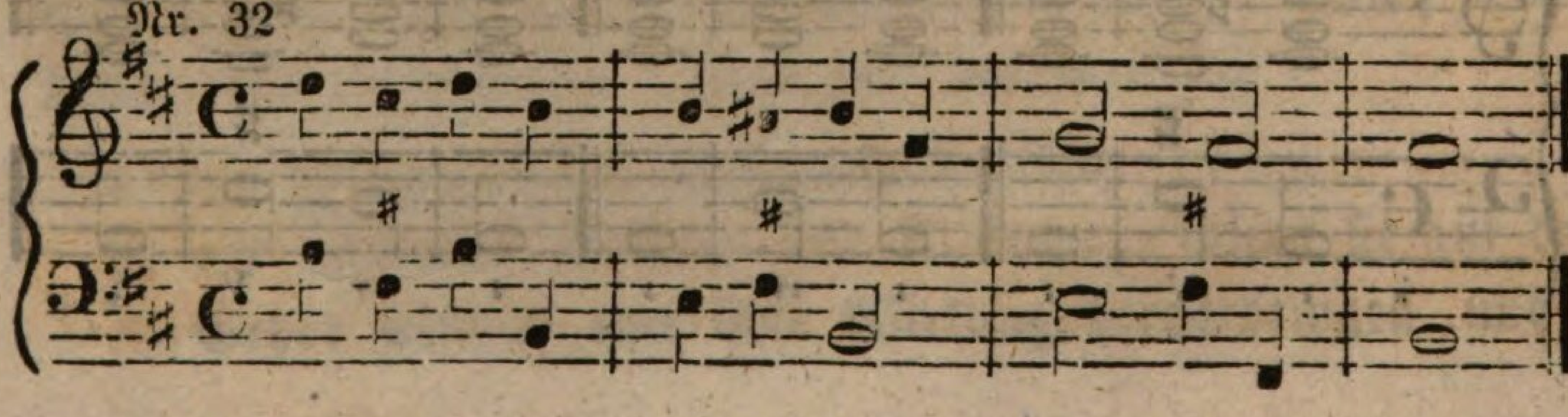
Nr. 30.
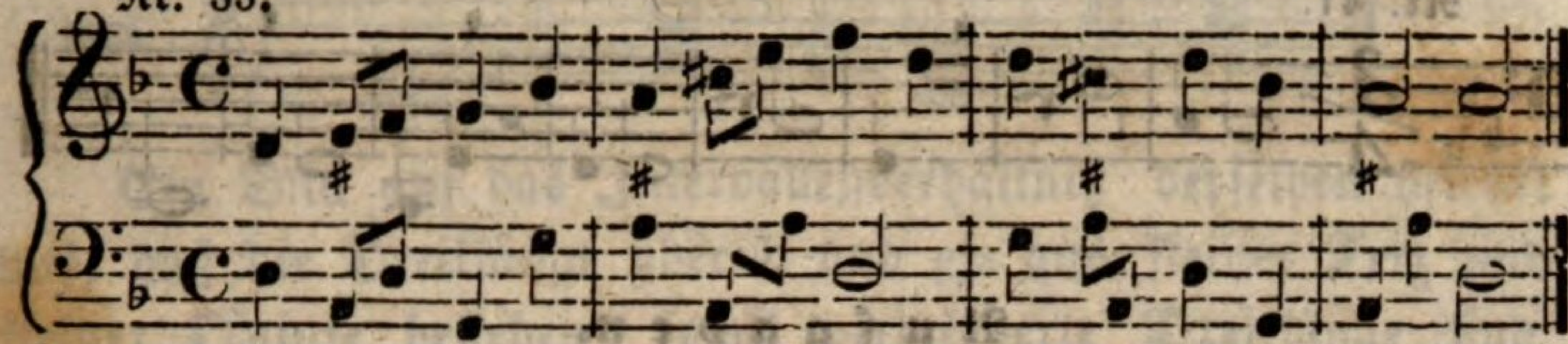


Nr. 31.
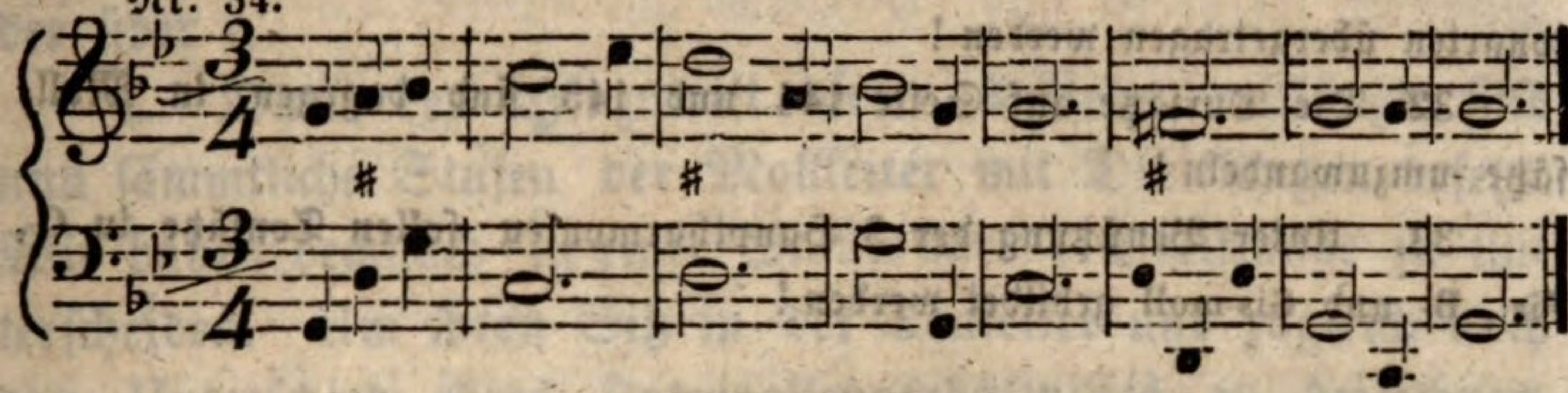


Nr. 32
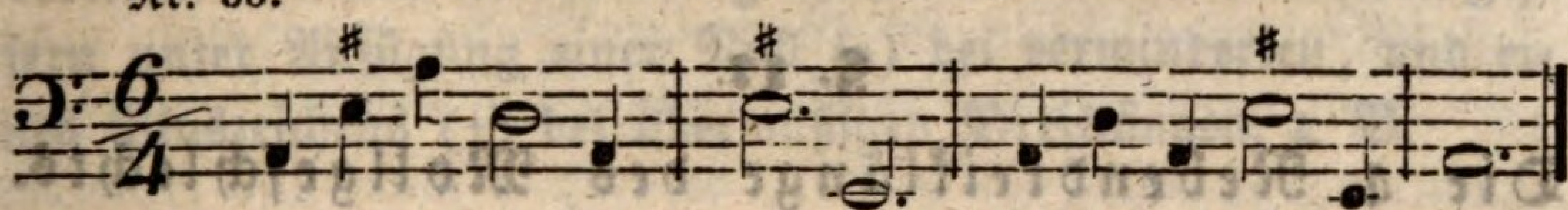


Nr. 33.
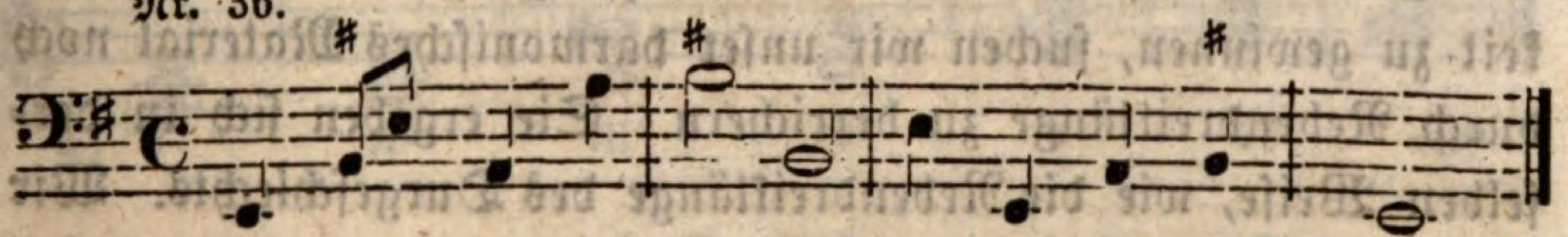


Nr. 34.
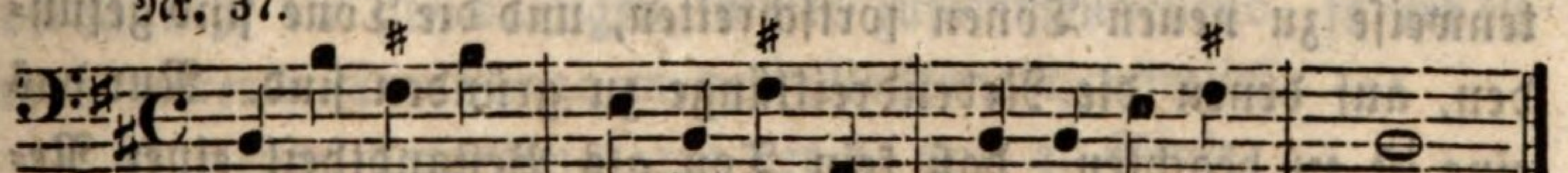


Nr. 35.
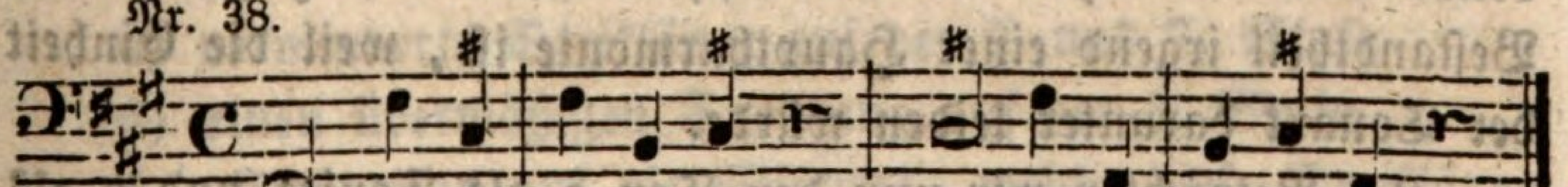


Nr. 36.



Nr. 37.
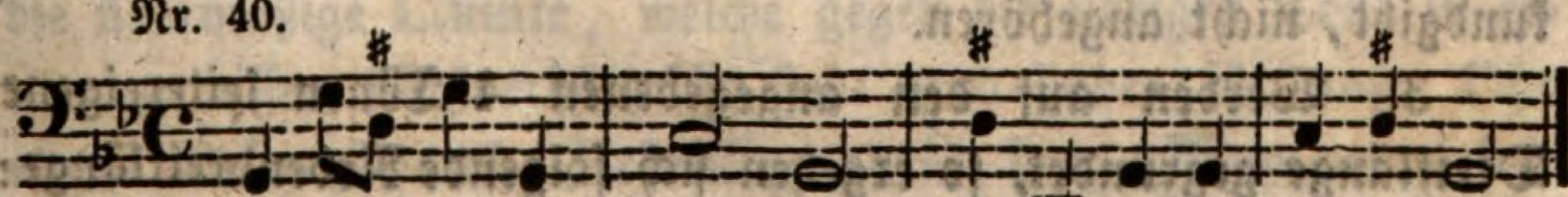


Nr. 38.
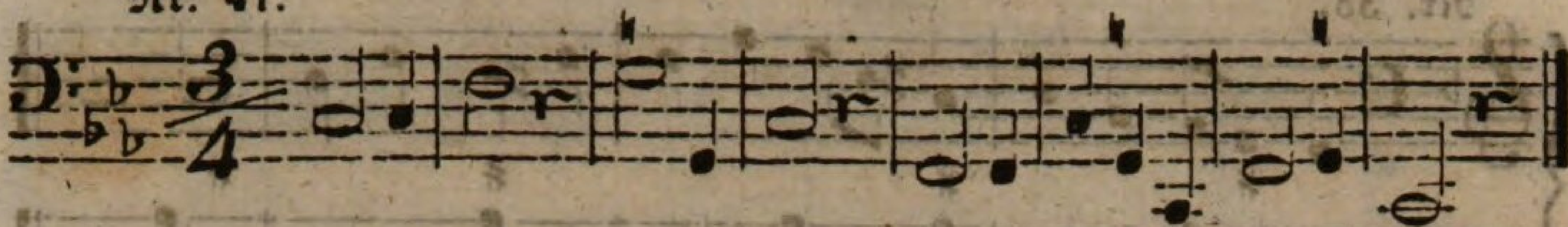


Nr. 39.



Nr. 40.



Nr. 41.



Aufgaben.

31. Diese Mollsätze sollen am Klavier in die gleichnamigen Durtonarten übergetragen werden!

32. Die Dursätze auf Seite 144 und 145 sind dagegen in Mollsätze umzuwandeln!

33. Unter Benützung der 3 Hauptharmonien sollen Tonsätze in C-, Fis-, B- und Gis-moll gebildet werden!
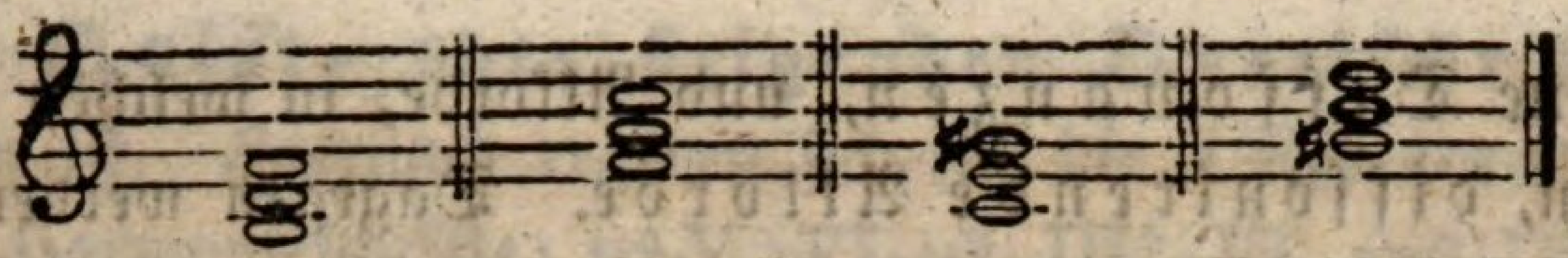
---

§. 17.

Die 4 Nebendreiklänge des Mollgeschlechts.

1. Um auch für unsere Mollsätze größere Mannigfaltigkeit zu gewinnen, suchen wir unser harmonisches Material noch durch Nebendreiklänge zu bereichern. Sie ergeben sich in derselben Weise, wie die Nebendreiklänge des Durgeschlechts. Wir dürfen nur, von der Tonica und Dominante ausgehend, quintenweise zu neuen Tönen fortschreiten, und die Töne sind gefunden, auf denen die Nebendreiklänge zu gründen sind. Nur das eine ist zu beachten, daß kein Ton als Bestandtheil einer Nebenharmonie benützt werden darf, welcher nicht zugleich auch Bestandtheil irgend einer Hauptharmonie ist, weil die Einheit der Tonart darunter leiden würde.

2. Betrachten wir nun den Ton a als Tonica und e als Dominante, so sind es die Töne h, f, c und gis, auf welchen die Nebendreiklänge zu gründen sind. Die Töne fis und cis sind deßhalb unstatthaft, weil sie leiterfremd sind, weil sie der A-moll-Tonart, wie sich solche in den 3 Hauptdreiklängen kundgibt, nicht angehören.
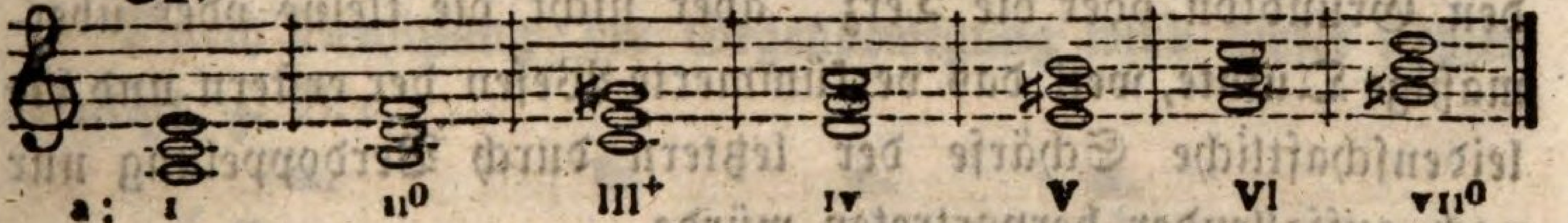
3. Werden auf den angegebenen 4 Tönen leitereigene Dreiklänge gegründet, so ergeben sich folgende Nebendreiklänge:

90. 

Ein Blick auf das Intervallenverhältniß derselben belehrt uns, daß die Dreiklänge über h und gis aus kleiner Terz und kleiner Quinte bestehen, somit verminderte Dreiklänge sind. Als harter Dreiklang erweist sich der über f, als übermäßiger der über c.

4. Durch den Hinzutritt dieser 4 Nebendreiklänge sind nun sämmtliche Stufen der Mollleiter mit Dreiklängen besetzt. Wir haben demnach in einer Molltonart 7 Dreiklänge zu unterscheiden. Um ihren Sitz in der Tonleiter und zugleich auch den Unterschied ihres Intervallenverhältnisses zu bezeichnen, bedienen wir uns wieder der großen und kleinen römischen Ziffern unter Anfügung einer Null (o) bei verminderten, und eines Pluszeichens (+) bei übermäßigen Dreiklängen, z. B.

91.



5. Ordnet man diese Dreiklänge nach ihrem Intervallenverhältniß, die gleichartigen immer zusammenstellend, so erhält man viererlei Dreiklänge in der Molltonart, nämlich:

a) weiche Dreiklänge auf der 1. und 4. Stufe,
b) harte Dreiklänge auf der 5. und 6. Stufe,
c) verminderte Dreiklänge auf der 2. und 7. Stufe,
d) einen übermäßigen Dreiklang auf der 3. Stufe.

6. Sieht man auf die Wirkung, welche diese Dreiklänge auf unser Ohr machen, so müssen wir freilich gestehen, daß die beiden verminderten Dreiklänge, sowie der übermäßige, etwas Herbes an sich tragen. Bei den verminderten Dreiklängen ist es die kleine Quinte, bei dem übermäßigen Dreiklange die übermäßige Quinte, welche gegen die übrigen Töne in einem gewissen Mißverhältnisse steht und daher für unser Ohr etwas Befremdendes (Uebelklingendes) hat. Man nennt sol-

che Töne Dissonanzen, und Akkorde, in welchen sie vorkommen, dissonirende Akkorde. Dagegen werden Töne, welche bei ihrer Verbindung mit andern Tönen einen angenehmen Eindruck auf das Ohr machen, Consonanzen, und Akkorde, in welchen alle Töne gegen einander consoniren, consonirende Akkorde genannt. Unter den bis jetzt kennen gelernten Akkorden sind die harten und weichen Dreiklänge consonirend, die verminderten und übermäßigen dissonirend.

7. Die Eintheilung der Akkorde in consonirende und dissonirende hat in sofern praktische Bedeutung, als die dissonirenden Töne in den Akkorden gewöhnlich nach einer bestimmten Richtung fortzuschreiten streben. Für jetzt benützen wir diese Kenntniß bloß dazu, um daran die Bemerkung zu knüpfen, daß dissonirende Töne im 4stimmigen Satze gewöhnlich nicht verdoppelt werden. Um den verminderten oder übermäßigen Dreiklang 4stimmig zu machen, verdoppelt man also entweder den Grundton oder die Terz, aber nicht die kleine oder übermäßige Quinte, weil das verkümmerte Wesen der erstern und die leidenschaftliche Schärfe der letztern durch Verdoppelung nur noch auffallender hervortreten würde.

Aufgabe.

34. Nach dem Beispiel Nr. 91. sind auch die übrigen Moll-Leitern (von E- bis Dis-moll und von D- bis Es-moll) mit leitereigenen Dreiklängen zu besetzen!

---

§. 18.

Verwendung der Nebendreiklänge des Mollgeschlechts zu harmonischen Sätzen.
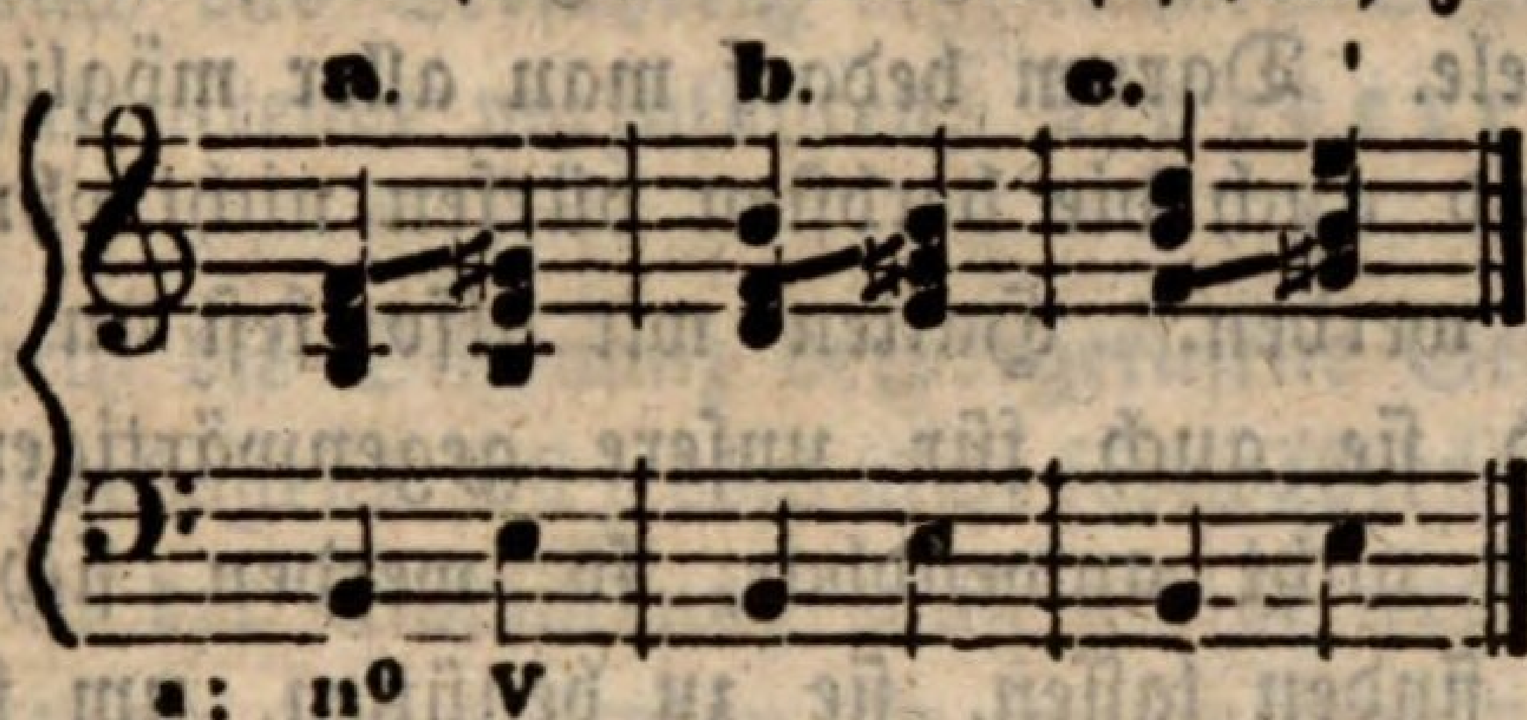
1. Die Grundsätze, welche in §. 10. für die Verbindung der Nebendreiklänge in Dur aufgestellt worden sind, haben ihre volle Bedeutung auch für die Nebendreiklänge des Mollgeschlechts. Auch hier kann man 6 Arten der Harmonieverbindung unterscheiden, als deren erste und wichtigste die im fal-

lenden Quint- oder steigenden Quartschritt zu betrachten ist. Hiernach ergeben sich für die 4 Nebendreiklänge folgende Harmonieschritte: ii^{0}-V, VI-ii^{0}, III^{+}-VI, vii^{0}-III^{+}.

2. Diese Harmonienschritte verdienen vor ihrer Anwendung zu harmonischen Sätzen noch genauer in Erwägung gezogen zu werden, weil bei ihnen Fehler gegen den reinen Satz vorkommen können.
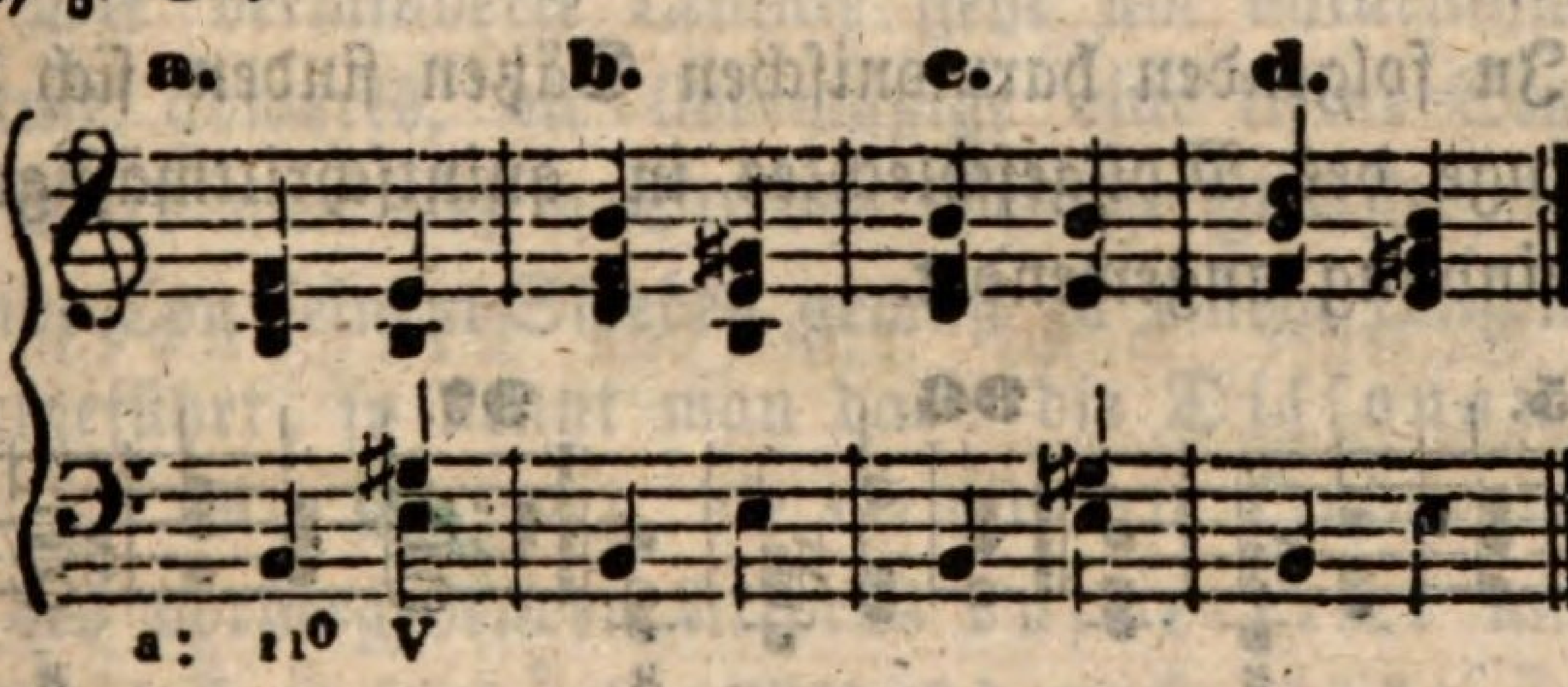
Bei dem Harmonieschritte ii^{0}—V ist die Möglichkeit gegeben, in der Stimmenbewegung einen übermäßigen Sekundschritt zu machen, namentlich, wenn man den für beide Akkorde gemeinsamen Ton in derselben Stimme festhält, z. B.:

92.



Durch Benützung der Gegenbewegung wird dieser Fehler beseitigt, z. B.:

93.



Ein weiterer Uebelstand zeigt sich in dem Harmonieschritte vii^{0}—III^{+}. Hier werden gerade die 2 herbsten Harmonien der Molltonart mit einander verbunden, und diese Verbindung geschieht noch in der Art, daß der Baß einen übermäßigen Quintschritt macht, z. B.:

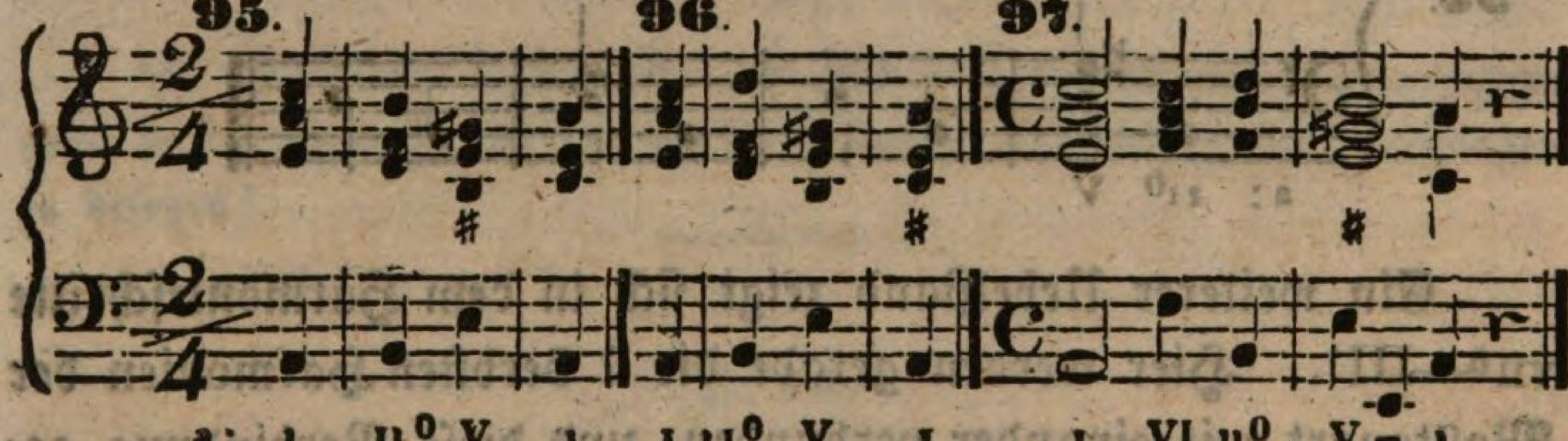
94.
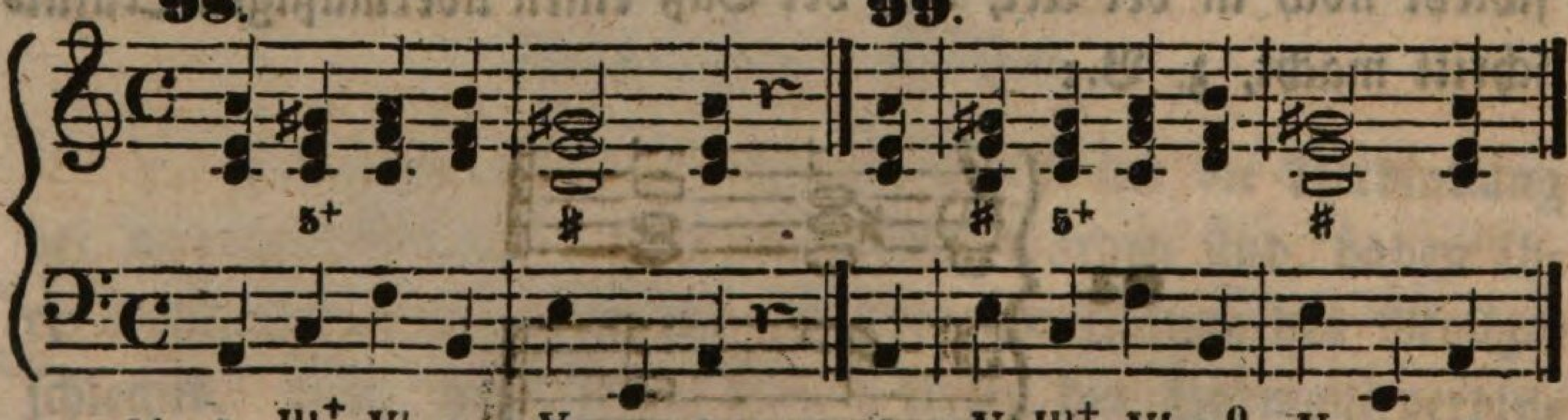


„Das ist des Herben zu viel auf einmal. Wir können diesen Schritt nicht anwenden, ohne fürchten zu müssen, das Gehör zu sehr dadurch zu beleidigen. Was ist nun zu thun? Neuere Theoretiker haben auf diese Dreiklänge förmlich verzichtet, lassen also die 3. und 7. Stufe der Mollleiter unbesetzt. Wir können das nicht billigen, weil wir überhaupt der Ansicht nicht huldigen, als ob die Tonkunst bloß den Beruf habe, durch linde Harmonien das Ohr angenehm zu unterhalten. Sie hat Ideen und Empfindungen auszusprechen, die sehr verschieden sein können. In des Menschen Brust wohnt nicht bloß Freude und Wohlbehagen; es gibt auch der herben Empfindungen viele. Darum bedarf man aller möglichen Tongestaltungen, und auch die herbsten dürfen nicht ohne Weiteres zurückgewiesen werden. Halten wir also fest an diesen Harmonien. Sind sie auch für unsere gegenwärtigen Zwecke in dieser Weise nicht anwendbar, so werden sich wohl noch andere Wege finden lassen, sie zu benützen, um so mehr, da ja die quintschrittmäßige Harmonieverbindung nicht die einzig mögliche ist.

3. In folgenden harmonischen Sätzen finden sich die Nebendreiklänge des Mollgeschlechtes in quintschrittmäßiger Harmonieverbindung angewendet.

95. 96. 97.



98. 99.

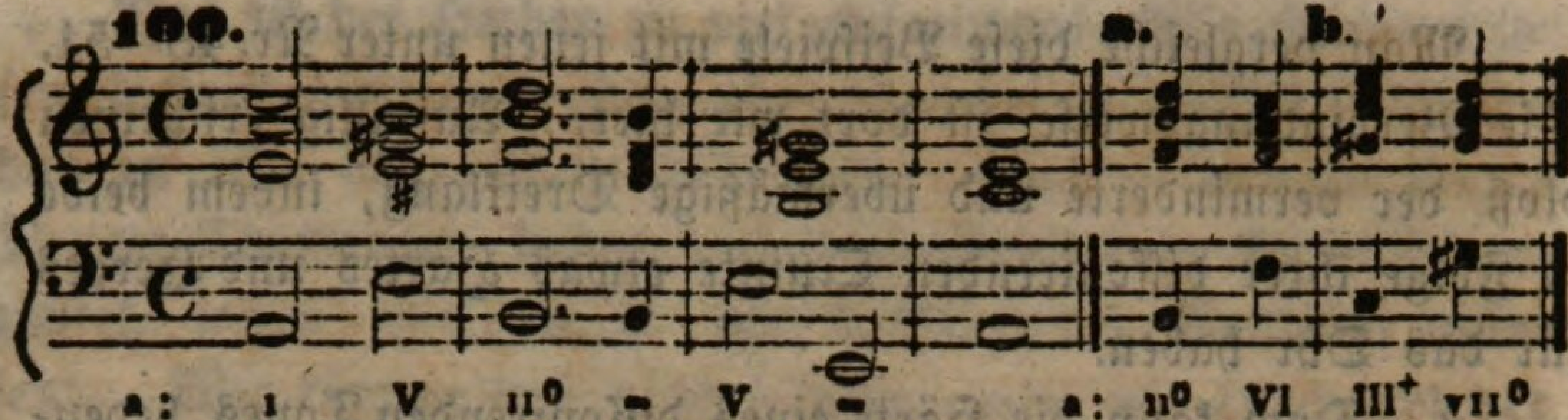


Man vergleiche diese Beispiele mit jenen unter Nr. 48—51. Die Verbindungsweise ist dort wie hier. Auffällig erscheinen bloß der verminderte und übermäßige Dreiklang, indem beide in Folge ihrer dissonirenden Quinte etwas Hartes und Herbes für das Ohr haben.
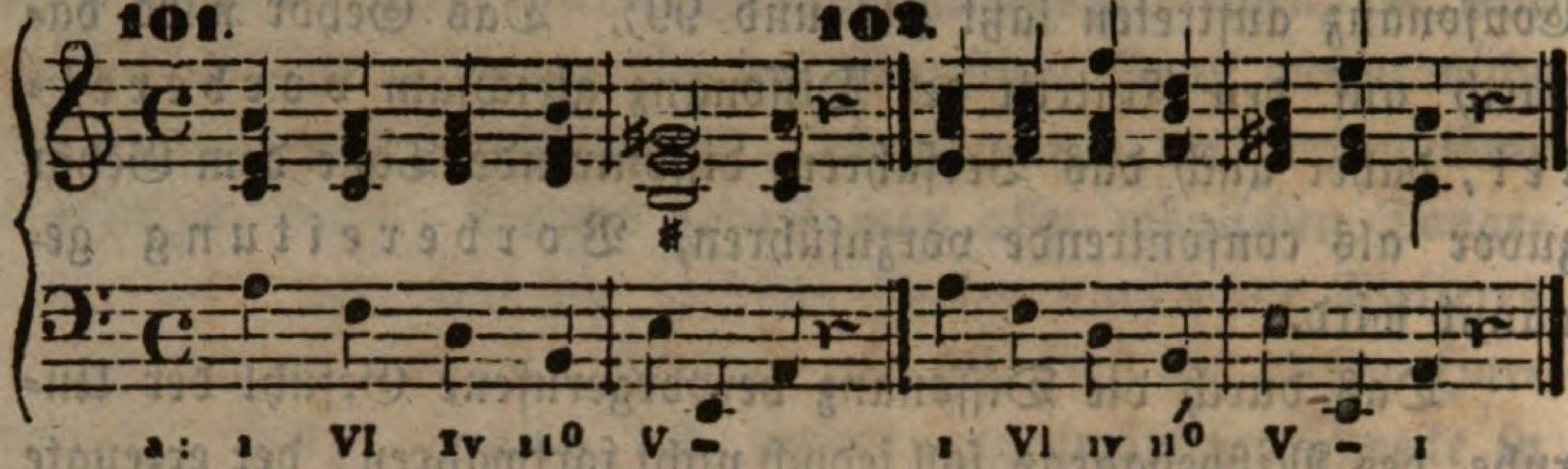
4. Doch kann die Härte eines dissonirenden Tones bedeutend gemildert werden, wenn man diesen Ton in dem unmittelbar vorhergehenden Akkord und zwar in derselben Stimme als Consonanz auftreten läßt (97 und 99). Das Gehör wird dadurch auf den Eintritt der Dissonanz gleichsam vorbereitet, daher auch das Verfahren, dissonirende Töne dem Gehör zuvor als consonirende vorzuführen, Vorbereitung genannt wird.
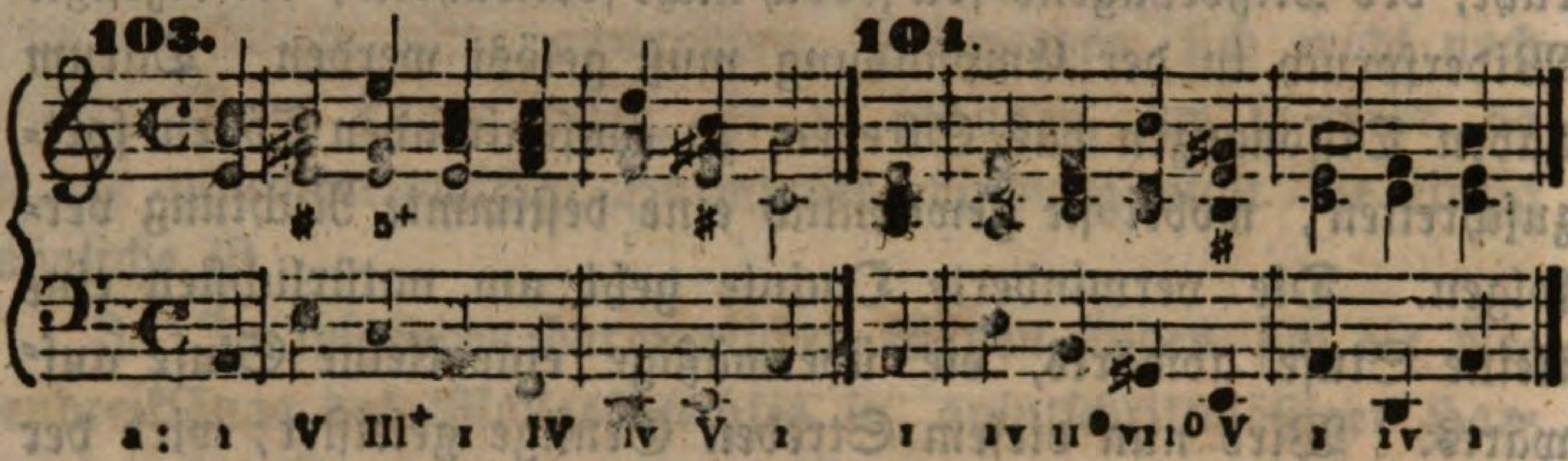
Das durch die Dissonanz hervorgerufene Gefühl der Unruhe, des Mißbehagens soll jedoch nicht fortwähren; der erzeugte Widerspruch in der Empfindung muß gelöst werden. Darum haben Dissonanzen das Streben, zu consonirenden Tönen fortzuschreiten, wobei sie gewöhnlich eine bestimmte Richtung verfolgen. Die verminderte Quinte geht am natürlichsten eine kleine Stufe abwärts, die übermäßige eine kleine Stufe aufwärts. Wird nun diesem Streben Genüge geleistet, wird der dissonirende Ton seinem Streben gemäß zu einem consonirenden Tone fortgeführt, so nennt man das: die Dissonanz auflösen. In Nr. 97 wird die verminderte Quinte durch die Octave des vorhergehenden Akkords vorbereitet und durch die Octave des nachfolgenden Akkords aufgelöst. In Nr. 99 ist die große Terz das Vorbereitungs- und Auflösungs-Intervall.

5. Der steigende Quintschritt wird in Moll noch seltener angewendet als in Dur. Man benützt etwa noch den Schritt von der 5. zur 2. Stufe (100); der von der 2. zur 6. Stufe sagt dem Gehöre schon weniger zu, weil in dem verminderten Dreiklang das Verlangen, zur Dominantharmonie fortzuschreiten, zu vorherrschend ist (a); noch weniger aber kann der Schritt von der 3. zur 7. Stufe Befriedigung gewähren (b).
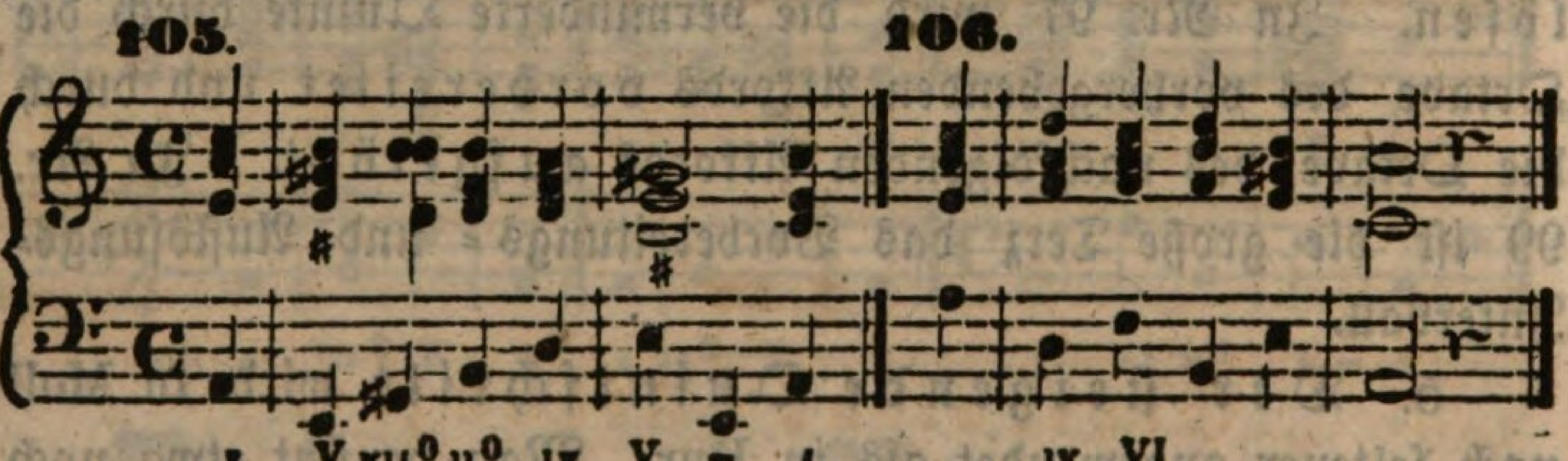


6. Die Harmonieverbindung im fallenden Terzschritt ist in Moll ebenso gebräuchlich, wie in Dur, z. B.



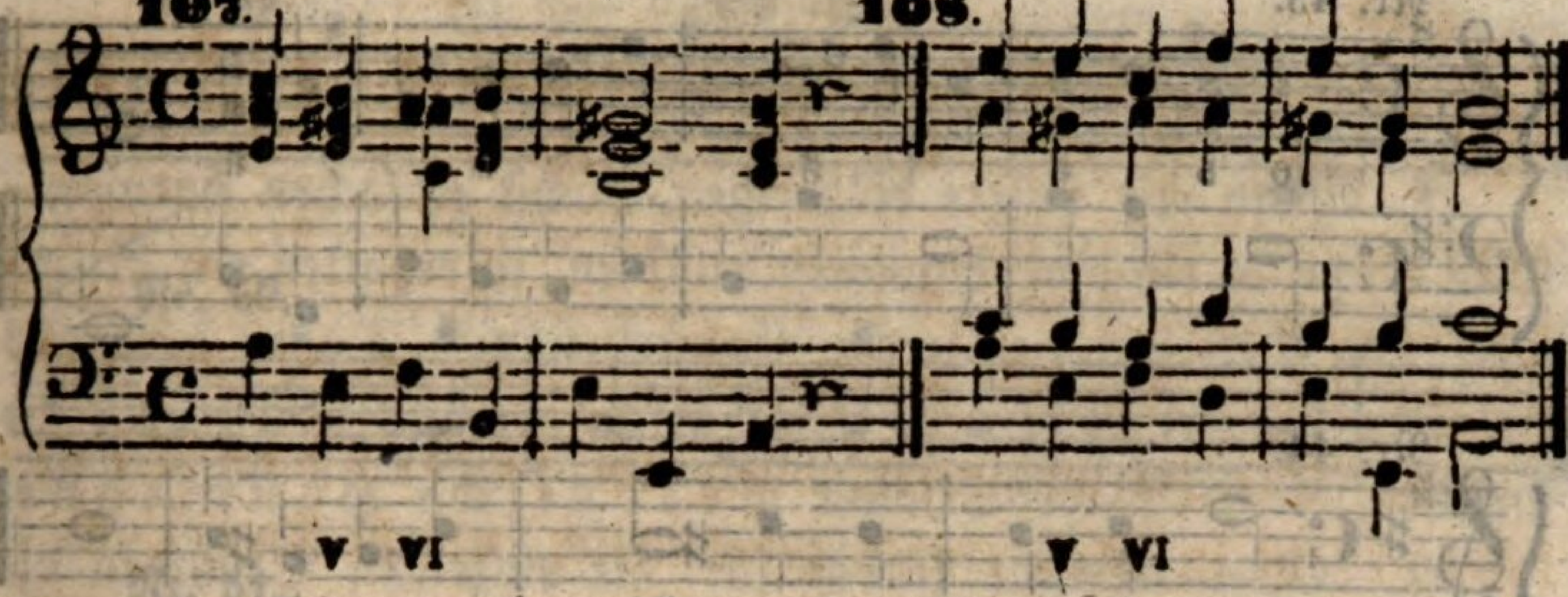


7. Seltener macht man von steigenden Terzschritten Gebrauch.
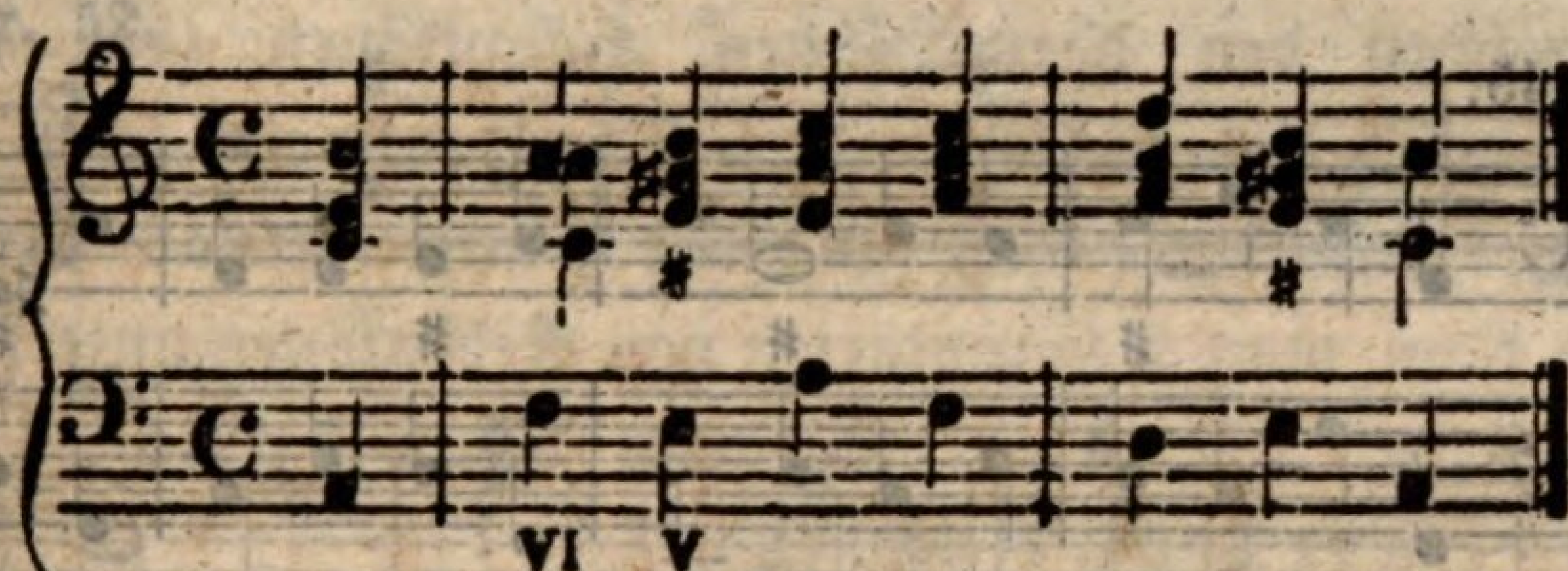


8. Im steigenden Sekundschritt kommen am häufigsten die Harmonien I—II° und V—VI vor. Bei dem Schritt von der 5. zur 6. Stufe ist darauf zu sehen, daß in der Stimmenführung der übermäßige Sekundschritt vermieden wird. Dieß geschieht am zweckmäßigsten dadurch, daß man im Dreiklange der 6. Stufe die Terz verdoppelt, z. B.

107. 108.



9. Unter den fallenden Sekundschritten ist der von der 6. zur 5. Stufe der anwendbarste, z. B.

109.



Aufgaben.

35. Alle in diesem §. gegebenen harmonischen Sätze sind am Klavier von A-moll nach A-dur überzutragen!
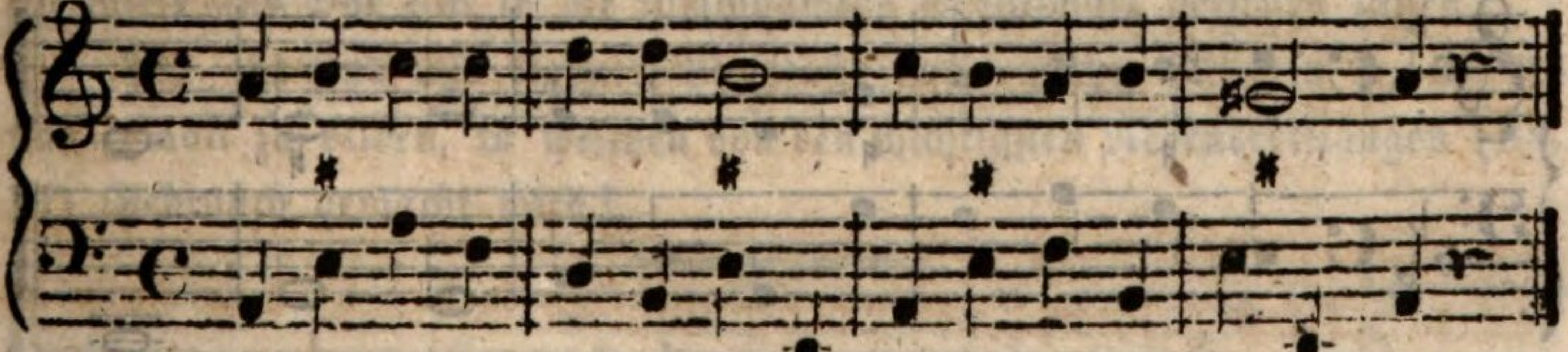
36. Man versuche, ob sich in gleicher Weise die in §. 10. gegebenen Sätze von C-dur nach C-moll übertragen lassen!

---

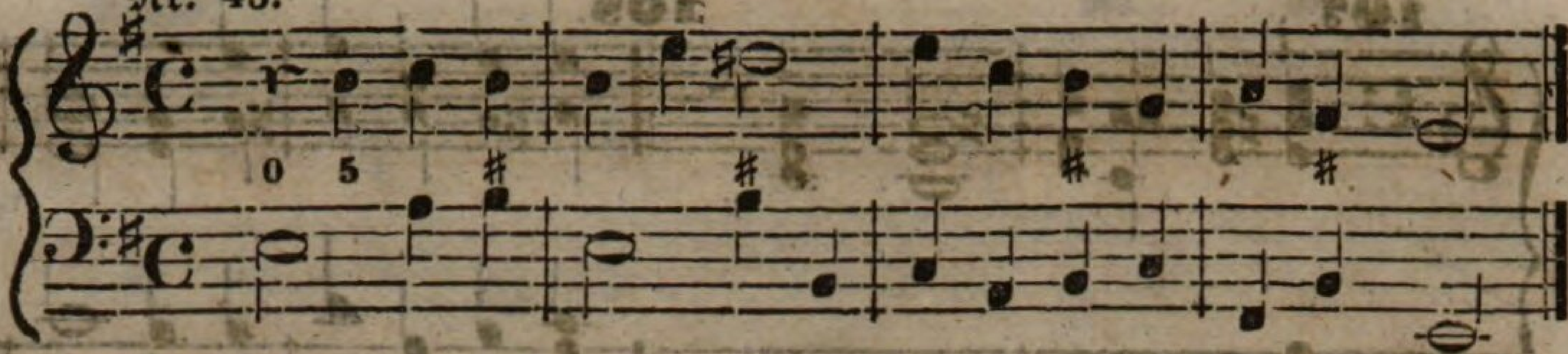
§. 19.

Generalbaß-Uebungen.

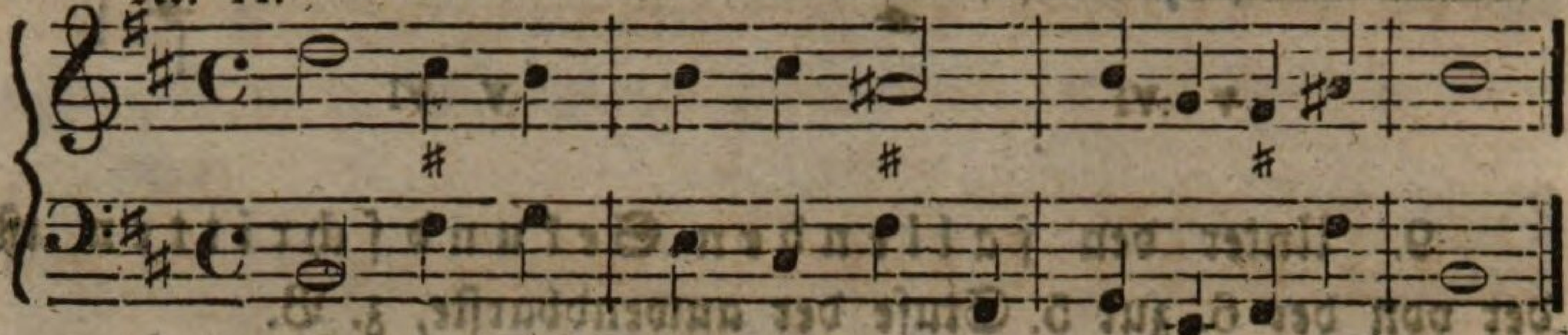
Nr. 42.
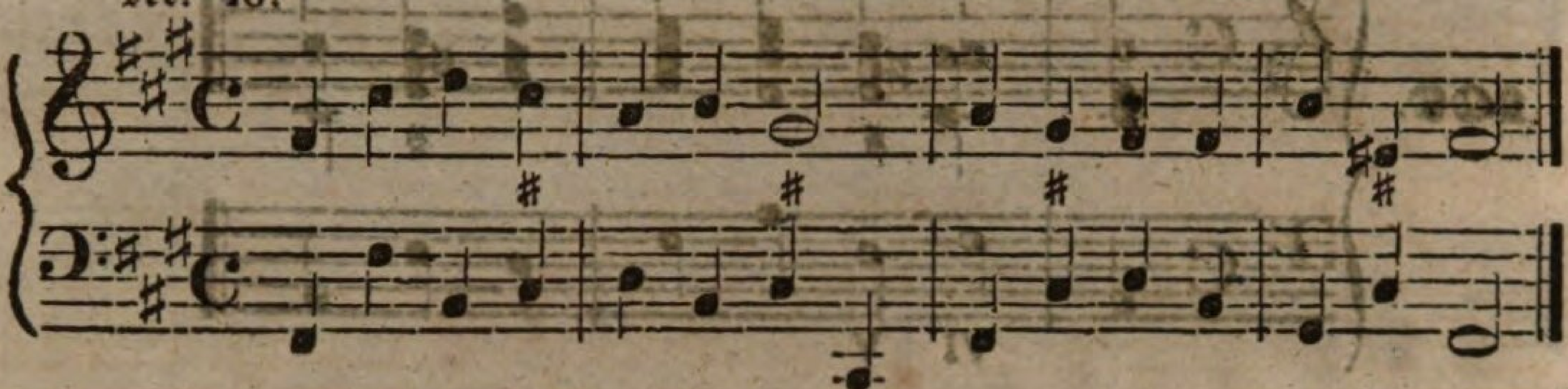


Nr. 43.
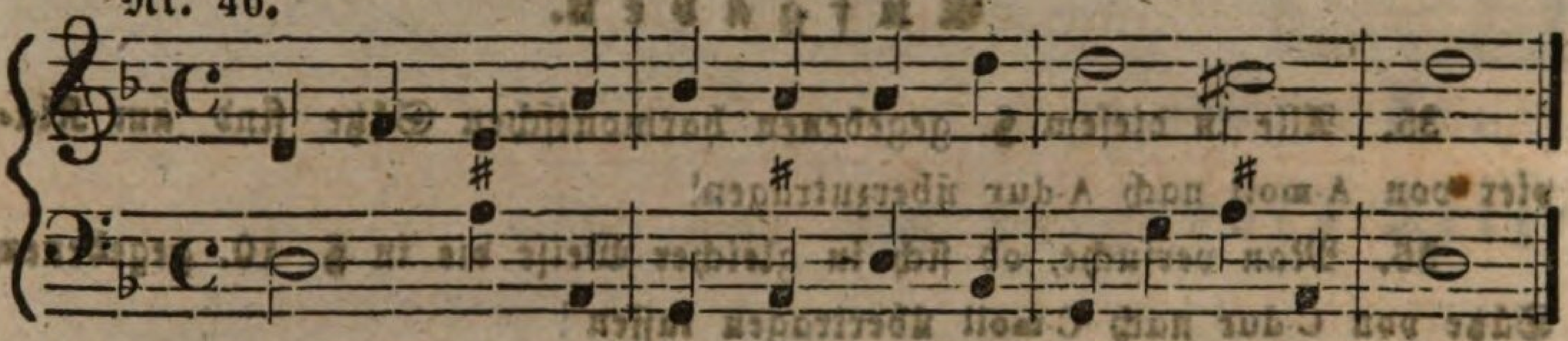


Nr. 44.
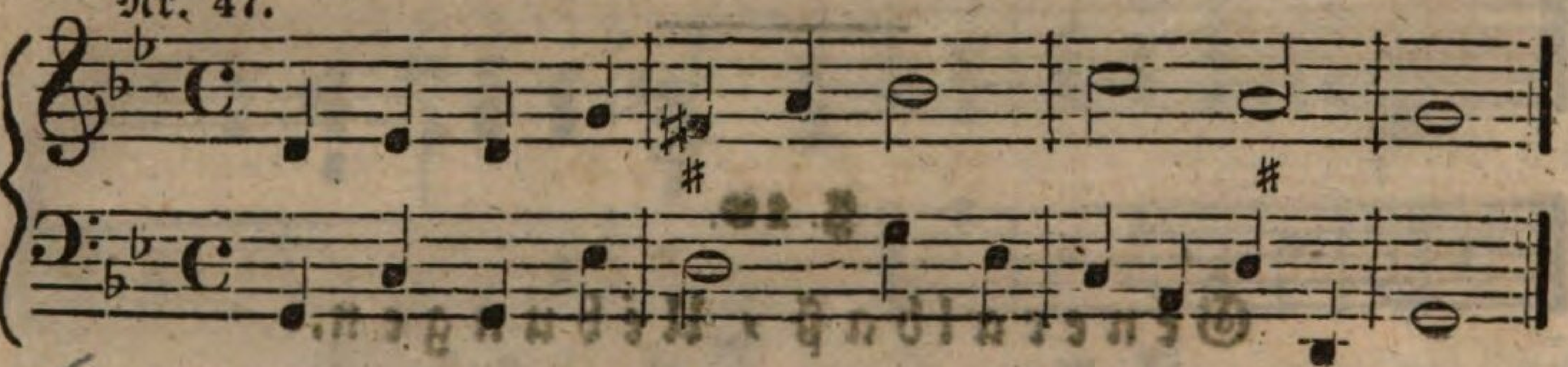


Nr. 45.
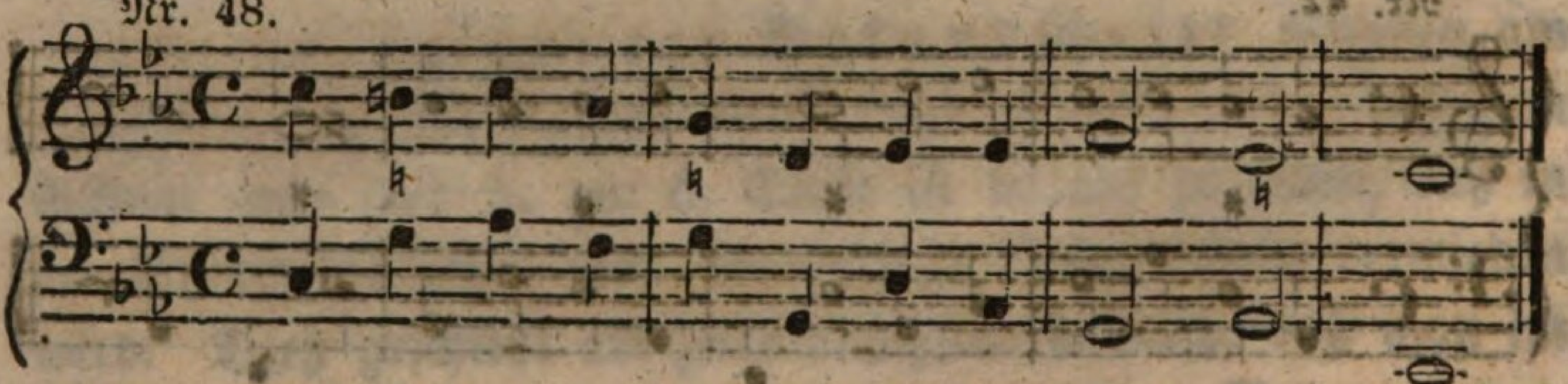


Nr. 46.
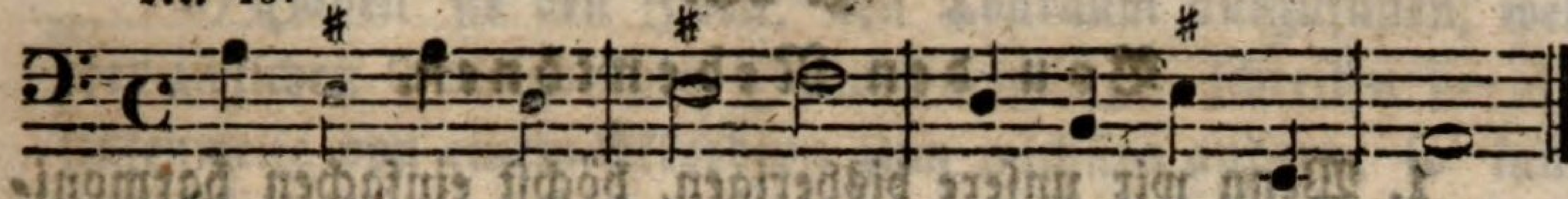


Nr. 47.
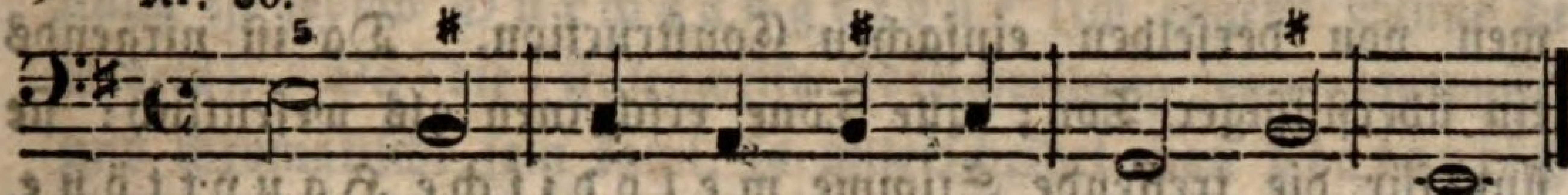


Nr. 48.
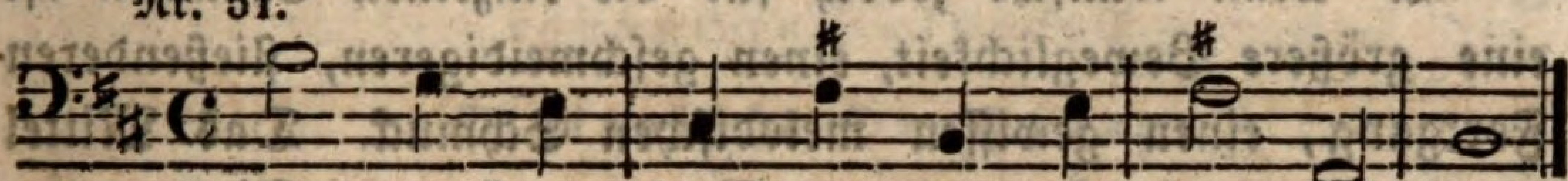


Nr. 49.
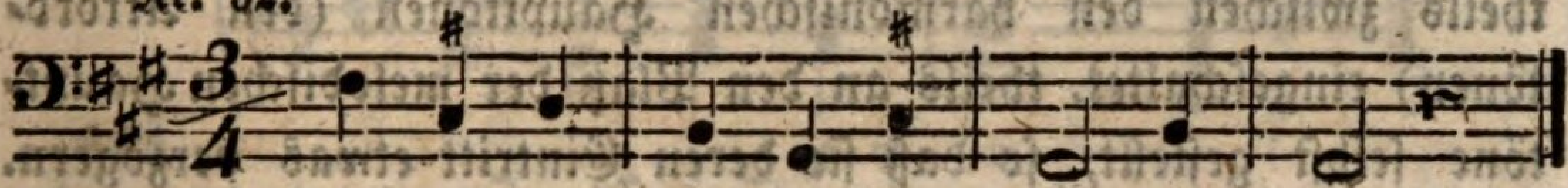


Nr. 50.



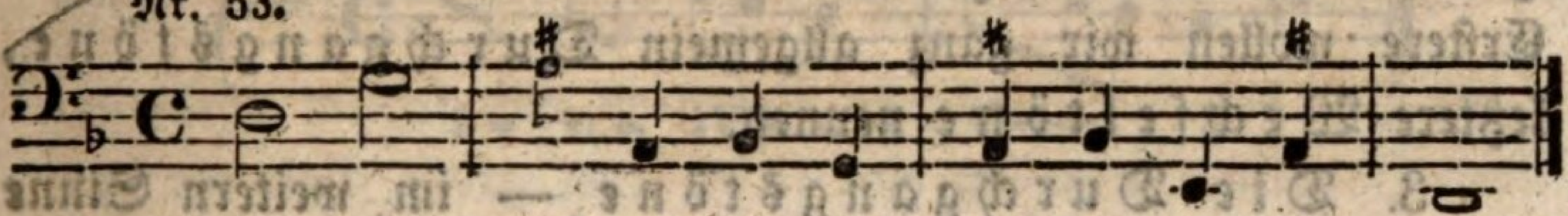
Nr. 51.
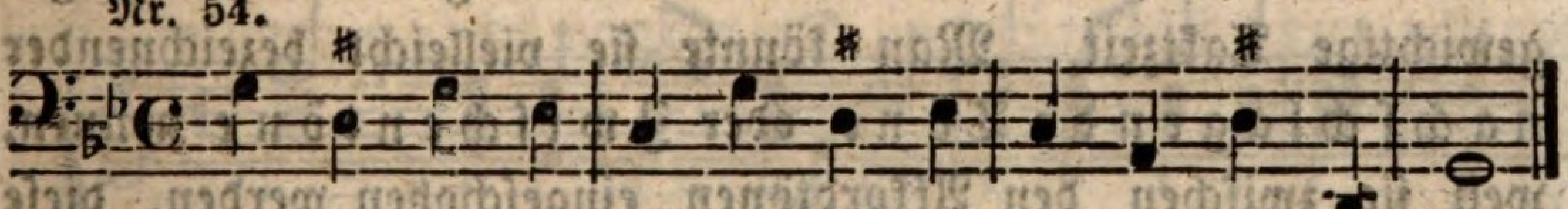


Nr. 52.
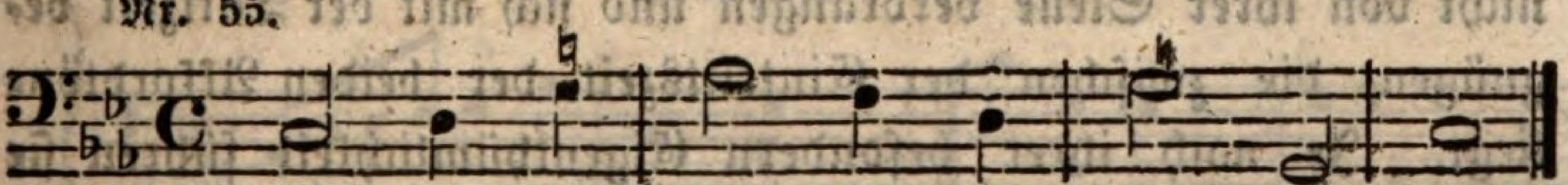


Nr. 53.



Nr. 54.



Nr. 55.



Aufgaben.

37. Sämmtliche Beispiele sind am Klavier in die gleichnamige Durtonart überzutragen!

38. Es soll untersucht werden, in wie weit die in §. 12. gegebenen Beispiele aus Dur sich in die gleichnamige Molltonart versetzen lassen!

39. Es sind aus eigener Phantasie harmonische Sätze in E-, H-, D- und G-moll zu bilden, in welchen von den wichtigsten Nebendreiklängen (II^0, VI) Gebrauch gemacht wird!

§. 20.

Von den Nebentönen.

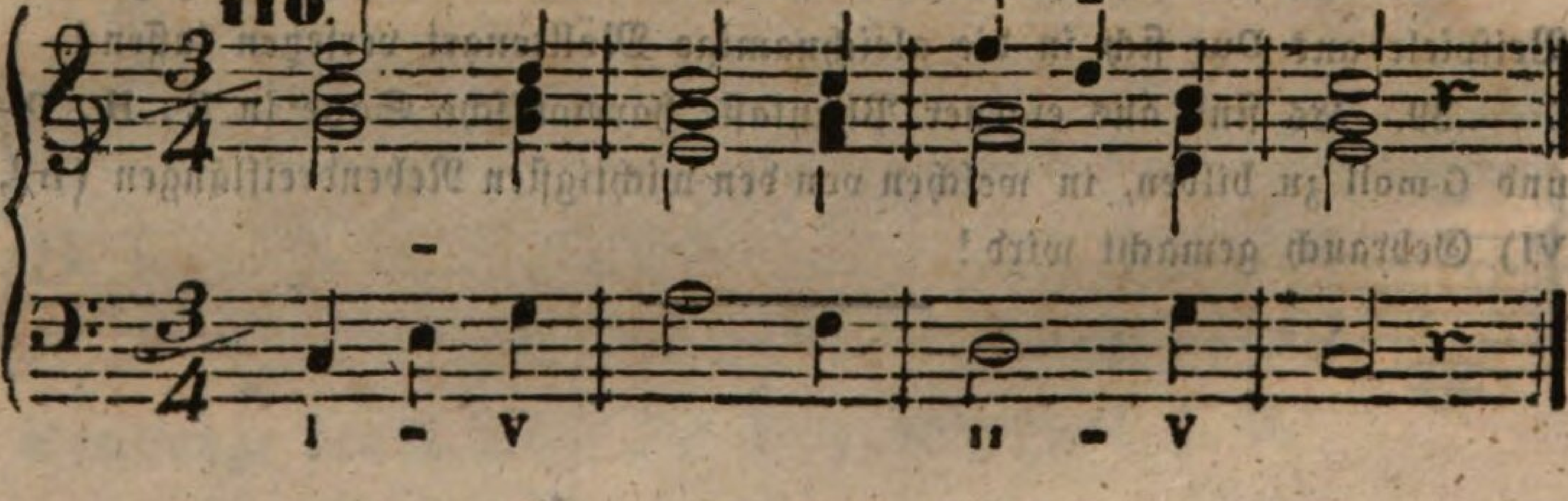
1. Wenn wir unsere bisherigen, höchst einfachen harmonischen Sätze in einzelne Stimmen auflösen, so erhalten wir Stimmen von derselben einfachen Construction. Da ist nirgends ein überflüßiger Ton; alle Töne erscheinen als wesentlich: sie sind für die treffende Stimme melodische Haupttöne.

2. Man wünscht jedoch für die einzelnen Stimmen oft eine größere Beweglichkeit, einen geschmeidigeren, fließenderen Fortgang, einen gewissen melodischen Schmuck. Das Mittel hiezu bieten die sogenannten Nebentöne. Sie werden theils zwischen den harmonischen Haupttönen (den Akkordtönen) eingeschaltet, theils an den Platz der melodischen Hauptöne selbst gestellt, so daß sie deren Eintritt etwas verzögern. Hiernach kann man 2 Hauptarten von Nebentönen unterscheiden. Erstere wollen wir ganz allgemein Durchgangstöne, letztere Wechseltöne nennen.

3. Die Durchgangstöne — im weitern Sinne des Wortes — fallen immer auf eine untergeordnete, weniger gewichtige Taktzeit. Man könnte sie vielleicht bezeichnender nachschlagende Töne oder Zwischentöne nennen, weil sie zwischen den Akkordtönen eingeschoben werden, diese nicht von ihrer Stelle verdrängen und sich mit der Taktzeit begnügen, die zwischen der Eintrittszeit der beiden Akkordtöne liegt. Je nach ihrer besondern Eigenthümlichkeit führen sie verschiedene Namen.

a) Gehören sie zu der Harmonie des vorhergehenden melodischen Haupttones, so nennt man sie harmonische Nebentöne.
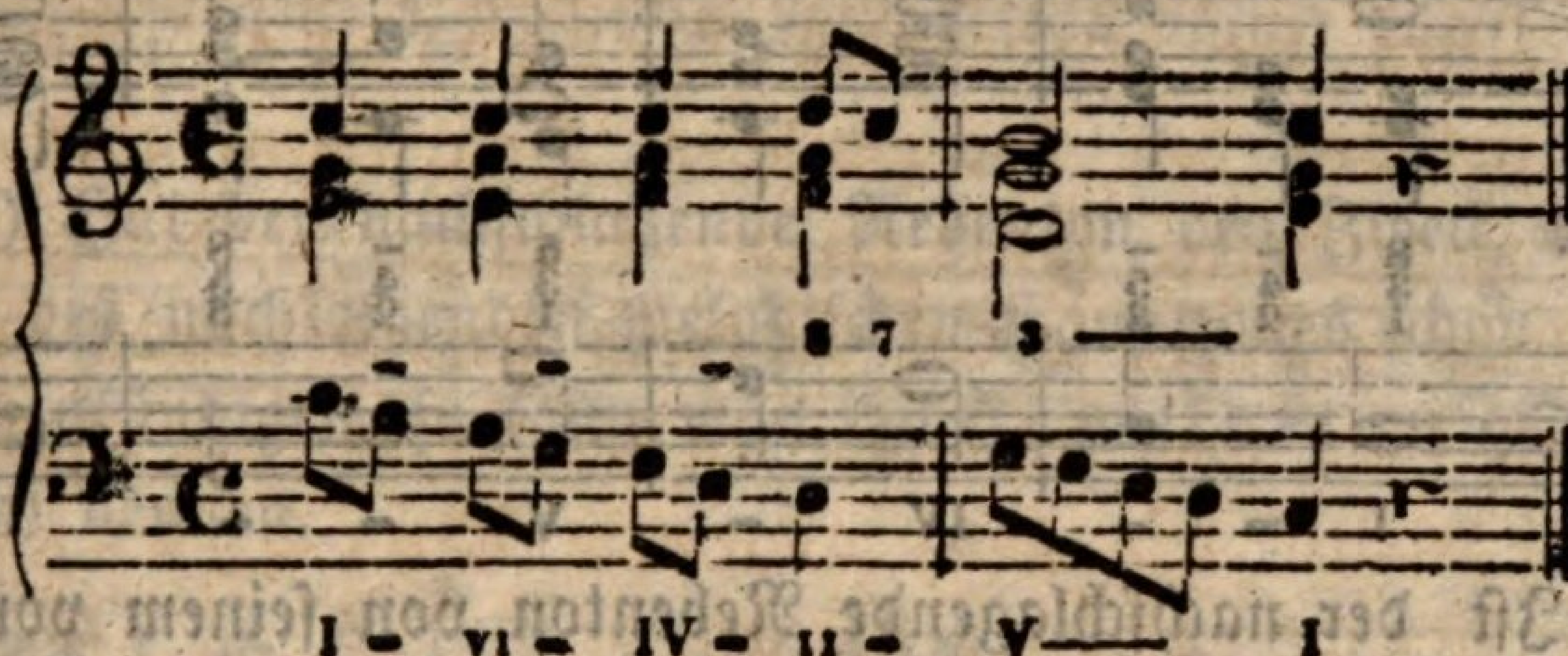
110.



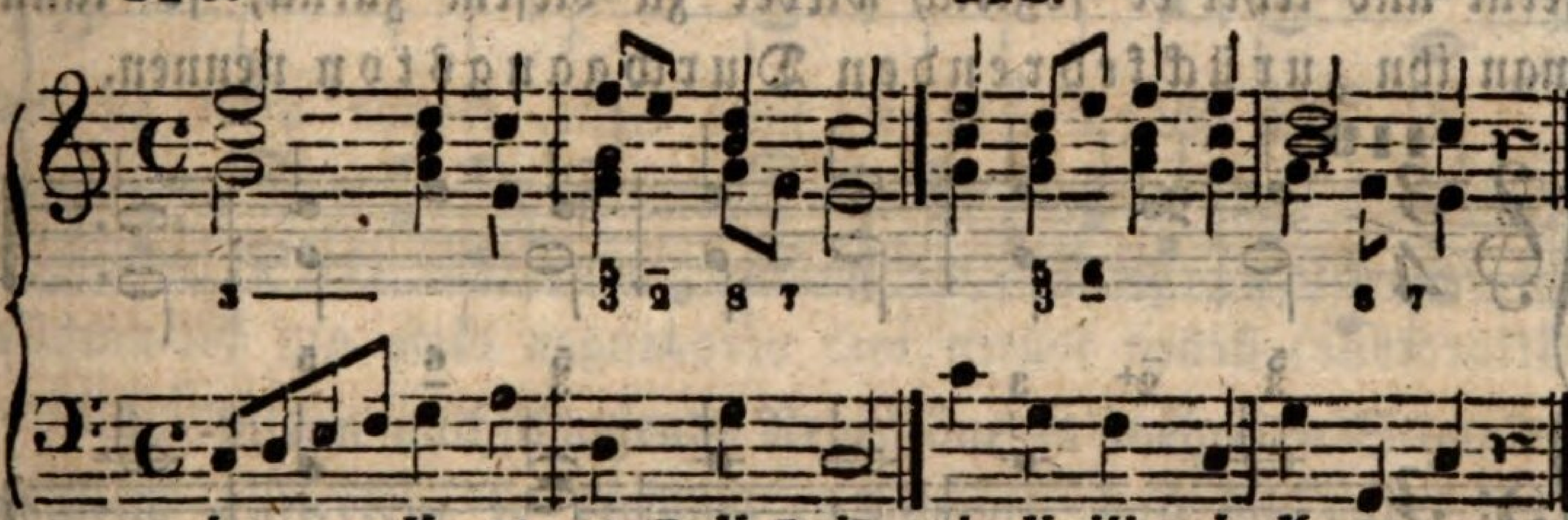
b) Haben sie den Zweck, den Tonraum auszufüllen, welcher zwischen 2 melodischen Haupttönen liegt, schreiten sie also stufenweise von einem Akkordton zum nächsten andern, so kann man sie Ausfülltöne nennen. Ihre gewöhnliche Benennung ist jedoch Durchgangstöne (im engern Sinne des Worts). Da die stufenweise Fortschreitung eine diatonische und chromatische sein kann, so unterscheidet man diatonische und chromatische Durchgangstöne.

Diatonische Durchgänge.

111.
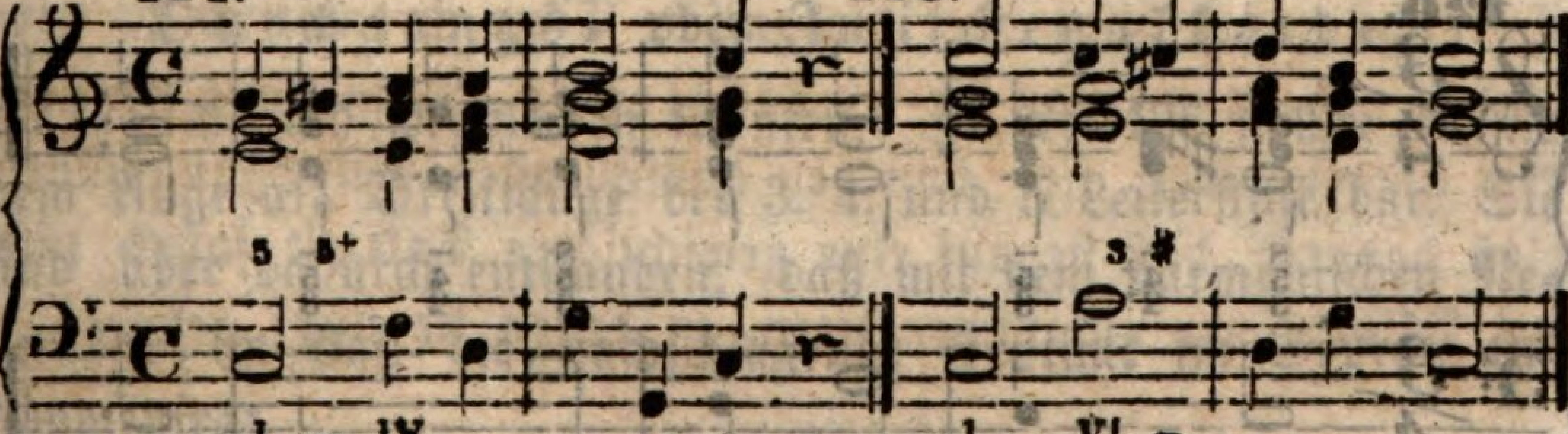


112. 113.
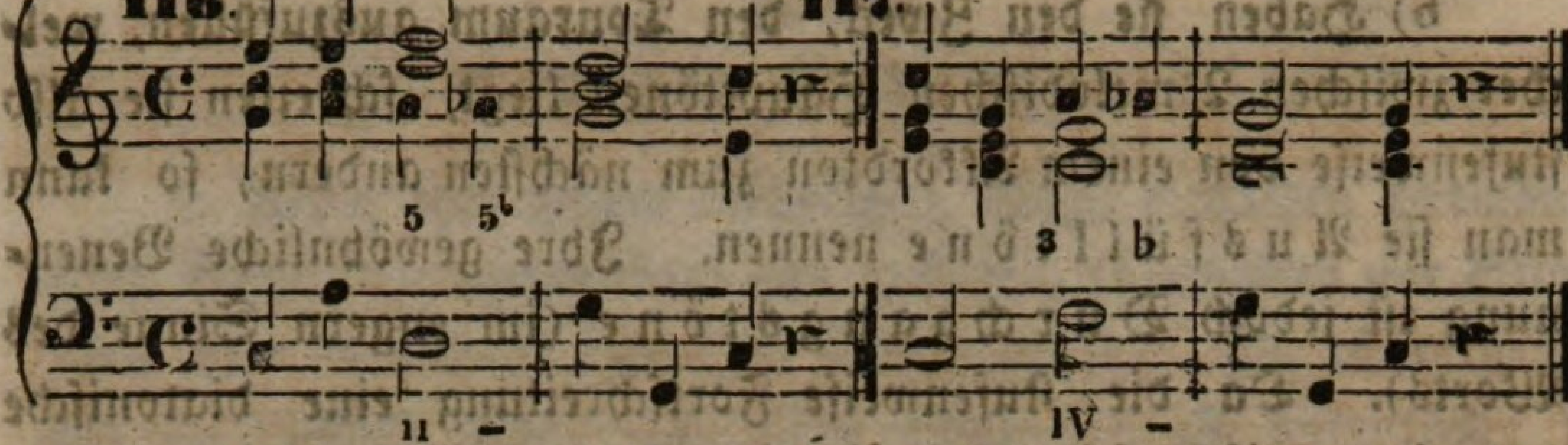


Chromatische Durchgänge.

114. 115.



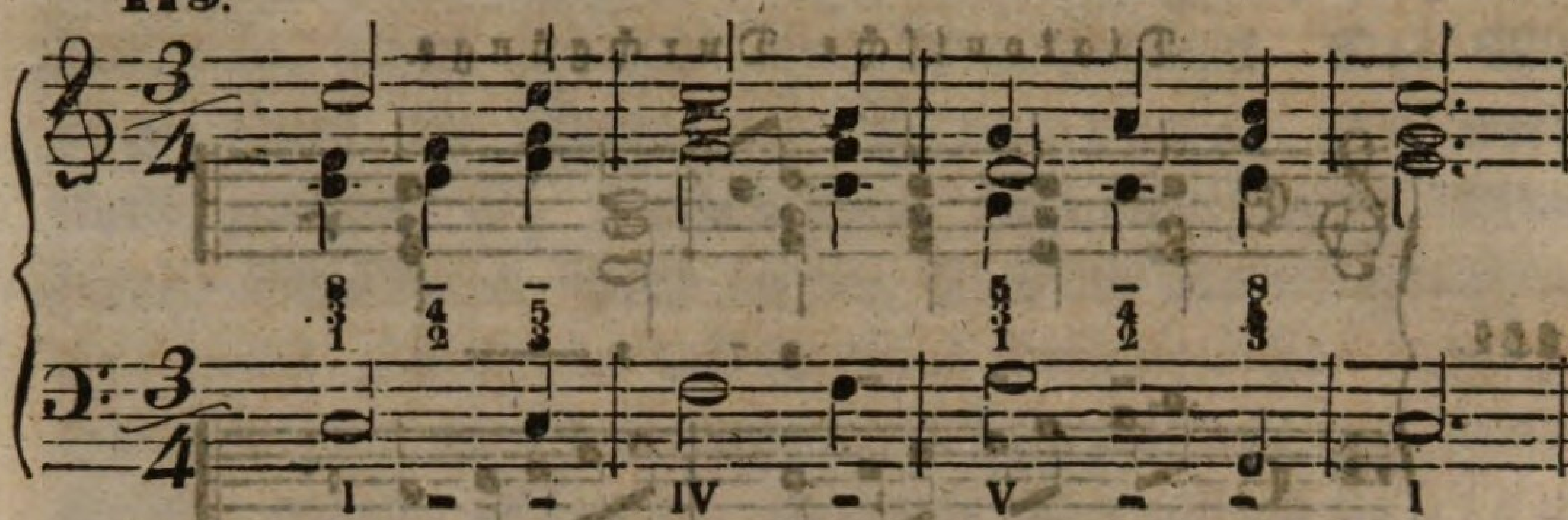
116. 117.



Zuweilen finden sich Durchgänge in mehreren Stimmen zugleich.

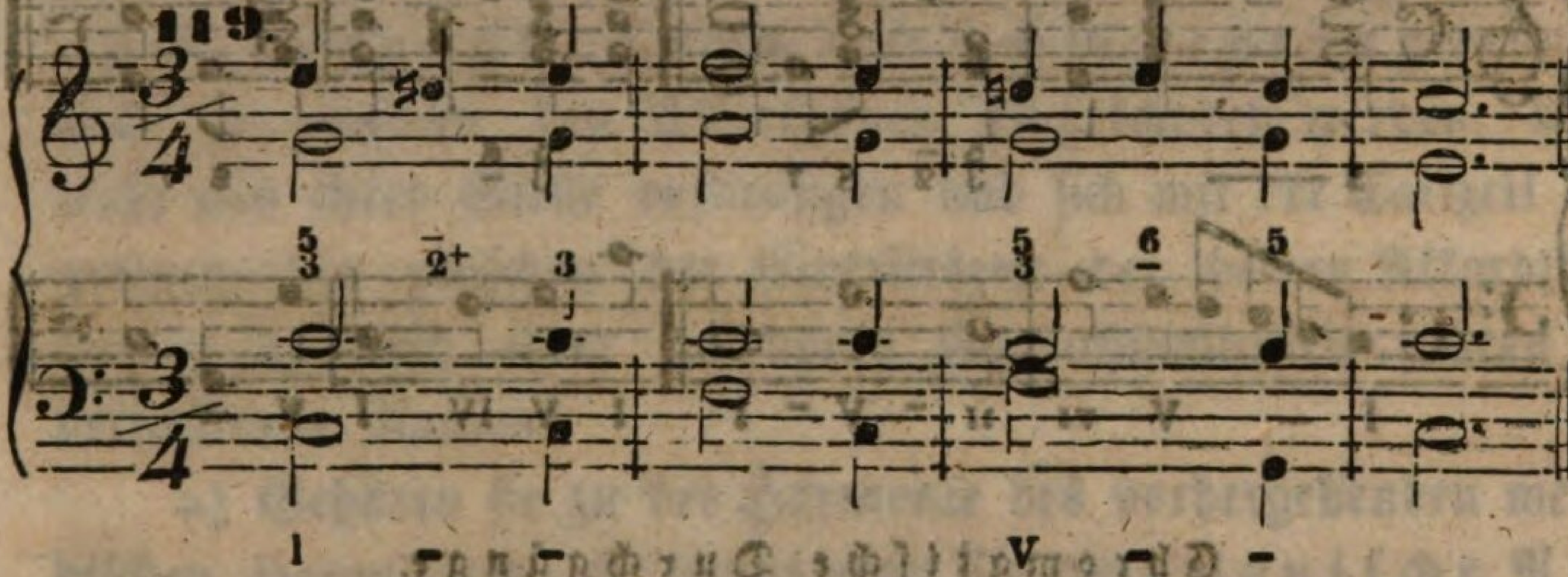
Doppel-Durchgänge.

118.



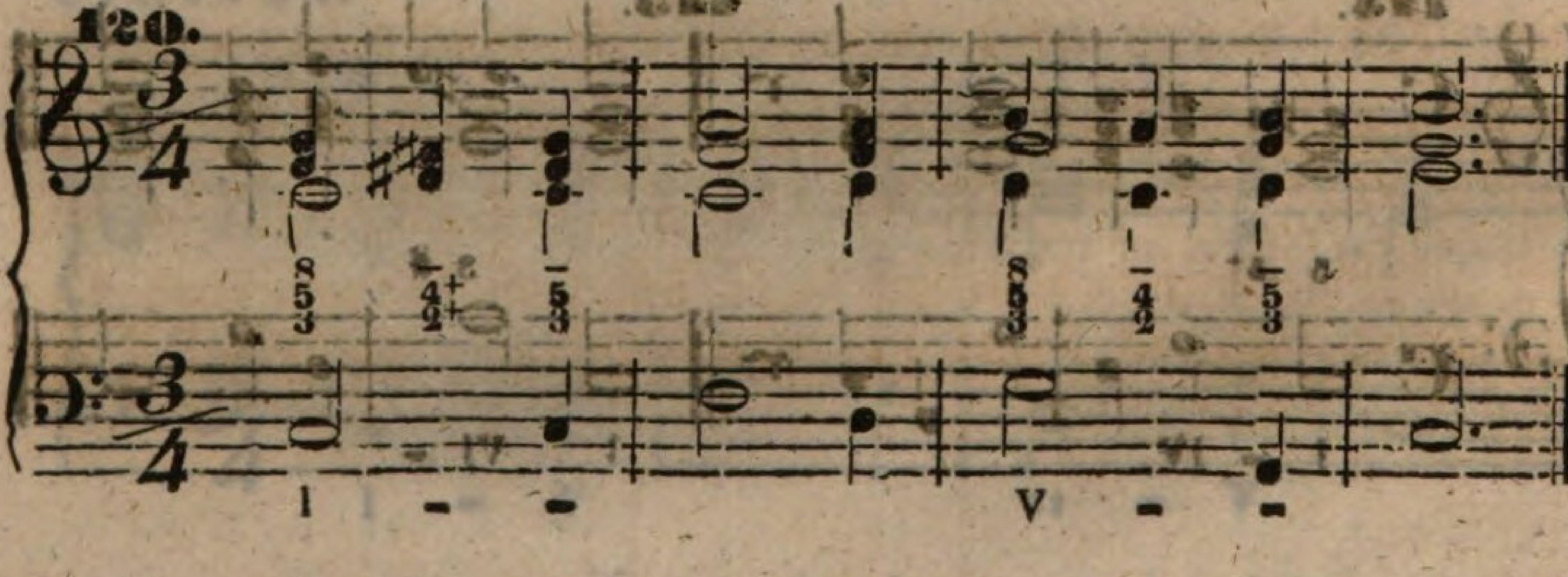
c) Ist der nachschlagende Nebenton von seinem vorhergehenden Haupttone nur um eine kleine oder große Sekunde entfernt und kehrt er sogleich wieder zu diesem zurück, so kann man ihn zurückkehrenden Durchgangston nennen.

119.

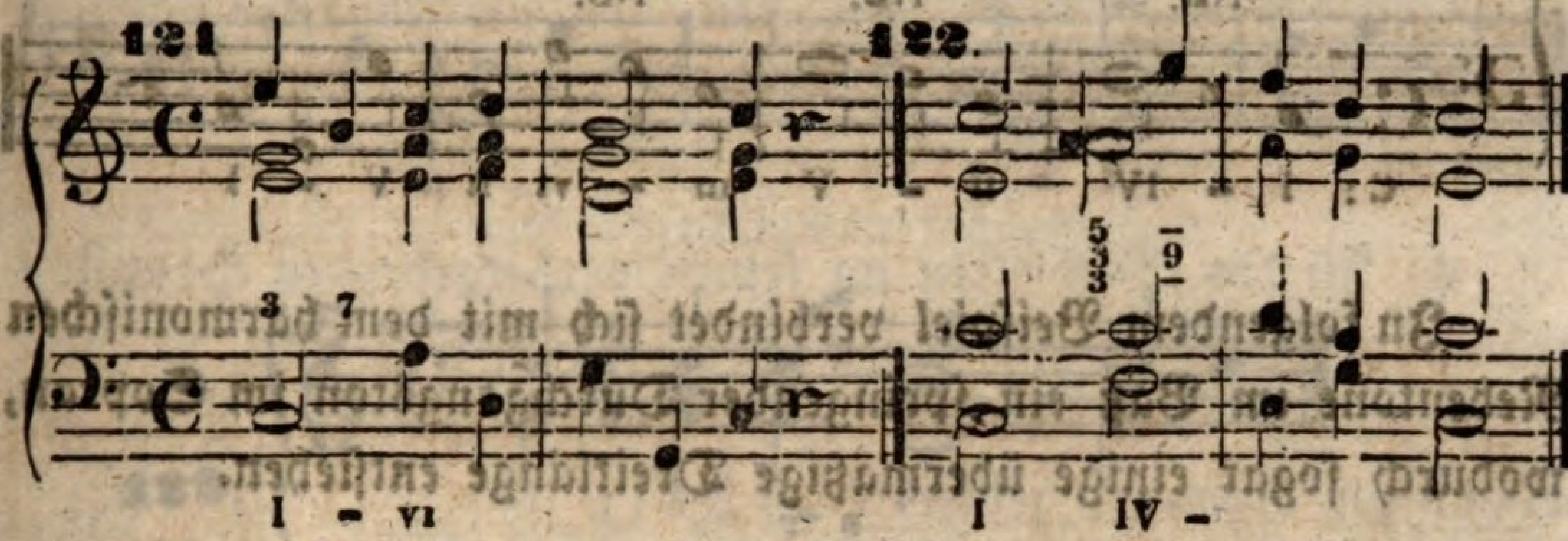


Auch solche Töne treten öfters paarweise auf, z. B.
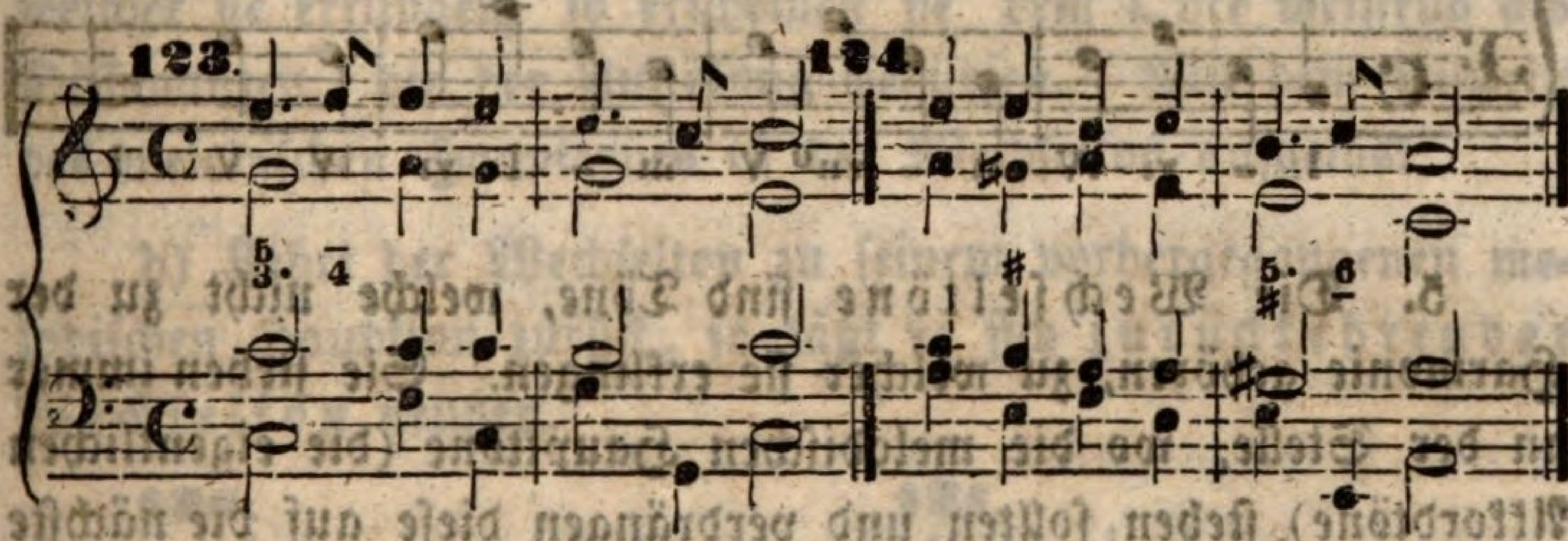
120.



d) Tritt der nachschlagende Nebenton sprungweise auf und zwar so, daß der nachfolgende melodische Hauptton sich ihm stufenweise anschließt, so kann er *springender Durchgangston* genannt werden.



e) Hat der nachschlagende Nebenton den Zweck, die Harmonie des nachfolgenden melodischen Haupttones schon im Voraus anzukündigen, so kann man ihn *Anmeldeton* (Quartiermacher) nennen.

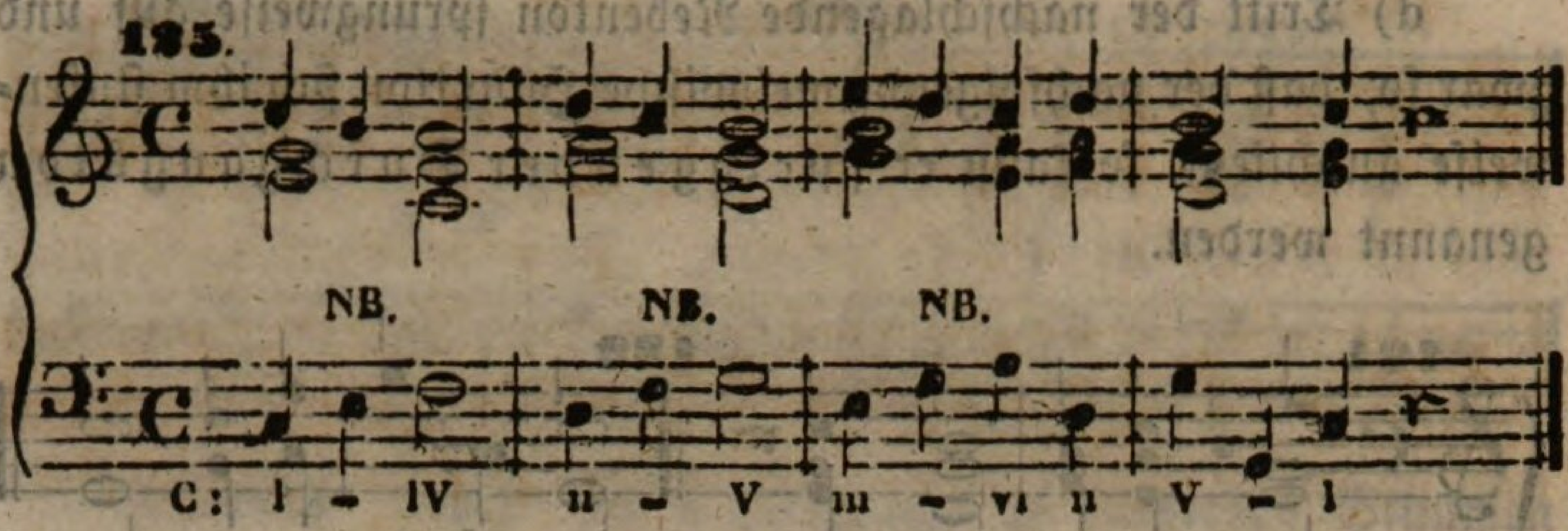


4. Wenn nachschlagende Nebentöne in mehreren Stimmen zugleich auftreten, so ereignet es sich oft, daß sich dabei Zusammenklänge ergeben, welche eigentlichen Akkorden ganz ähnlich klingen. In der Wirklichkeit sind sie aber nichts anderes, als

Durchgangs- oder Zwischenakkorde,
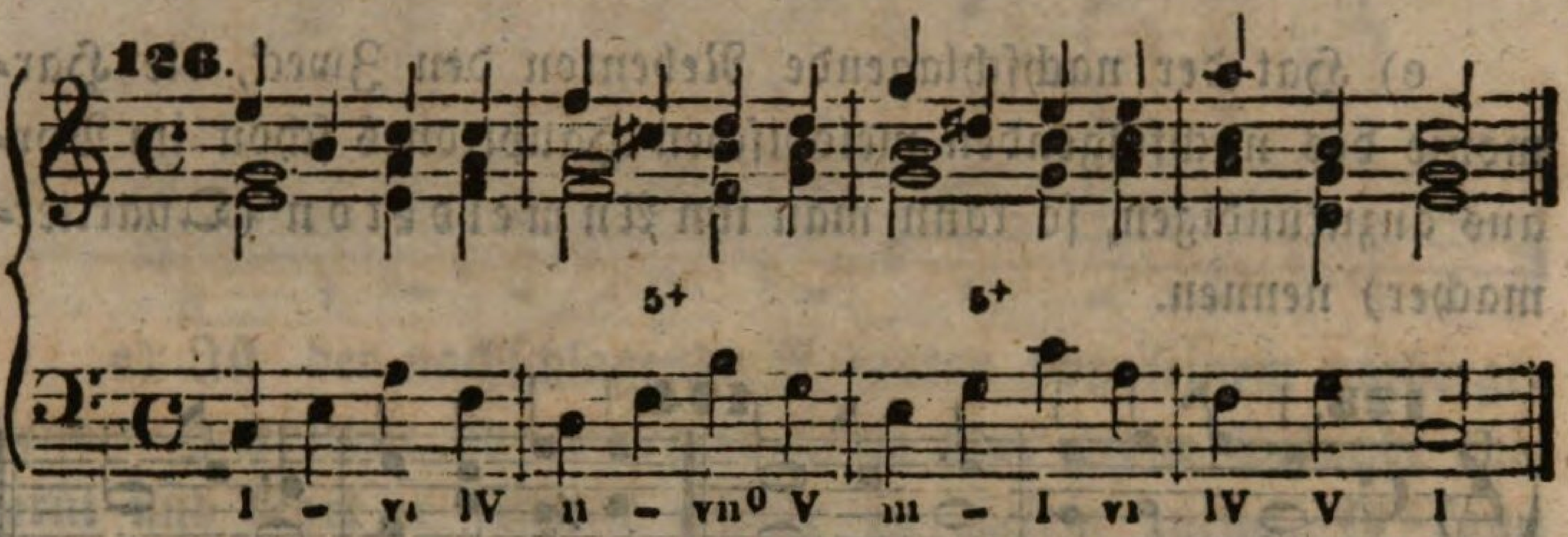
die füglich auch wegbleiben könnten. In Nr. 125 stellen sie sich dem Auge als Dreiklänge der 3. 4. und 5. Leiterstufe dar. Sie sind aber dadurch entstanden, daß mit dem harmonischen Nebentone im Baß die nachschlagende Septime im Sopran zusammentrat.

125.



In folgendem Beispiel verbindet sich mit dem harmonischen Nebentone im Baß ein springender Durchgangston im Sopran, wodurch sogar einige übermäßige Dreiklänge entstehen.
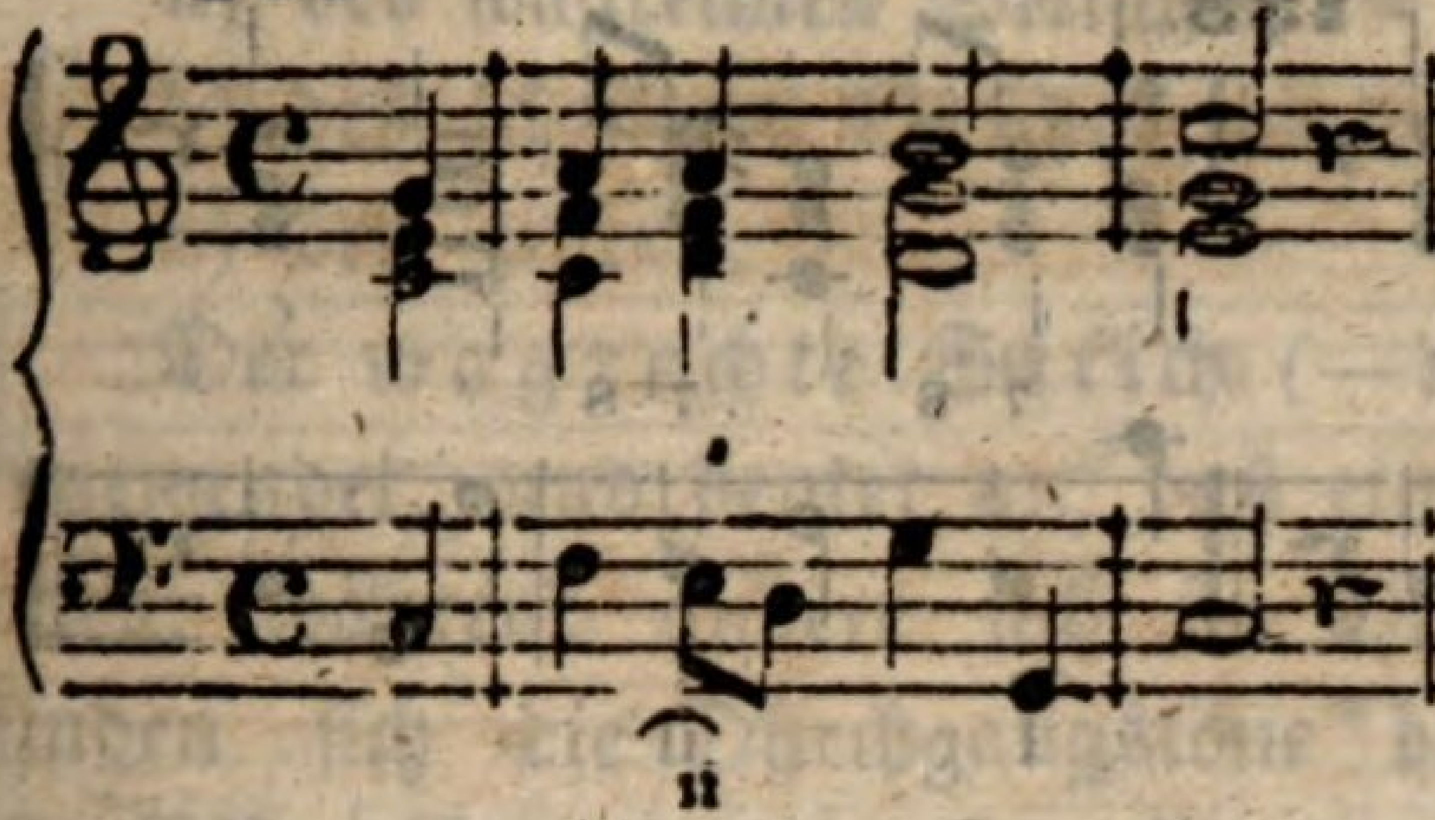
126.
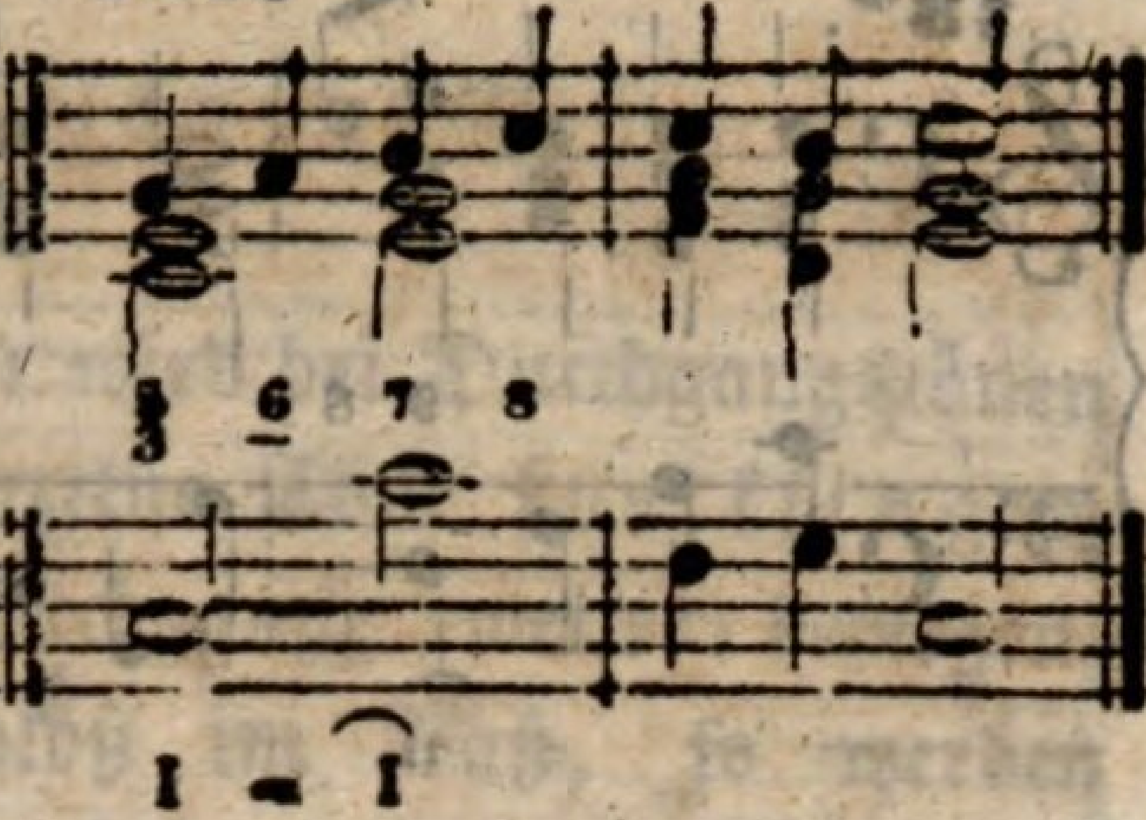


5. Die Wechseltöne sind Töne, welche nicht zu der Harmonie gehören, zu welcher sie erklingen. Sie stehen immer an der Stelle, wo die melodischen Haupttöne (die eigentlichen Akkordtöne) stehen sollten und verdrängen diese auf die nächste untergeordnete Taktzeit. Man könnte sie vielleicht bezeichnender vorschlagende Töne oder Vorhalttöne nennen. Je nach der Art ihres Auftretens führen sie ebenfalls verschiedene Namen.

a) Treten sie stufenweise auf und haben sie den Zweck, Sprünge auszufüllen oder diatonische Töne chromatisch zu verbinden, so kann man sie ausfüllende Wechseltöne nennen. Sie unterscheiden sich von den ausfüllenden Durchgangstönen bloß dadurch, daß sie auf eine gewichtigere Taktzeit fallen und mit Akkordtönen zusammentreten, zu denen sie nicht gehören.
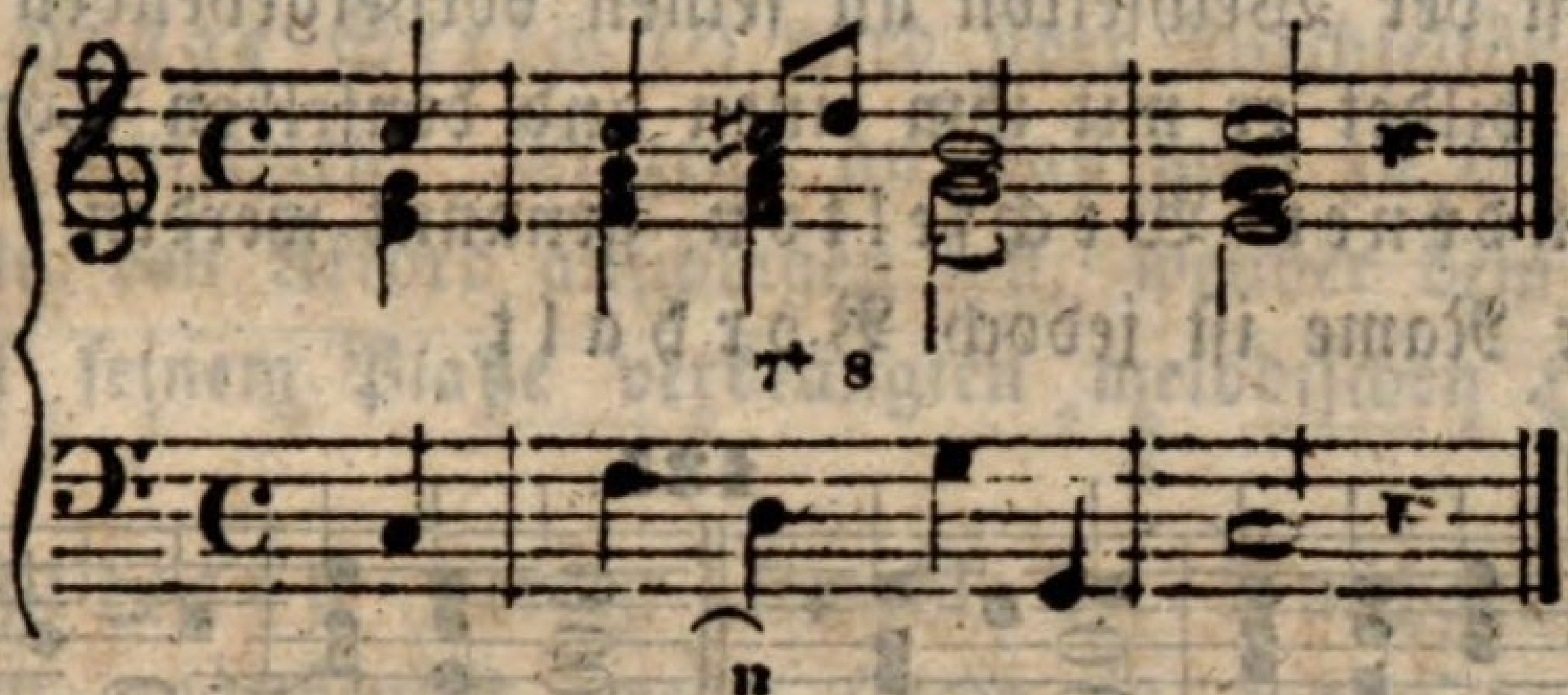
127.



128.
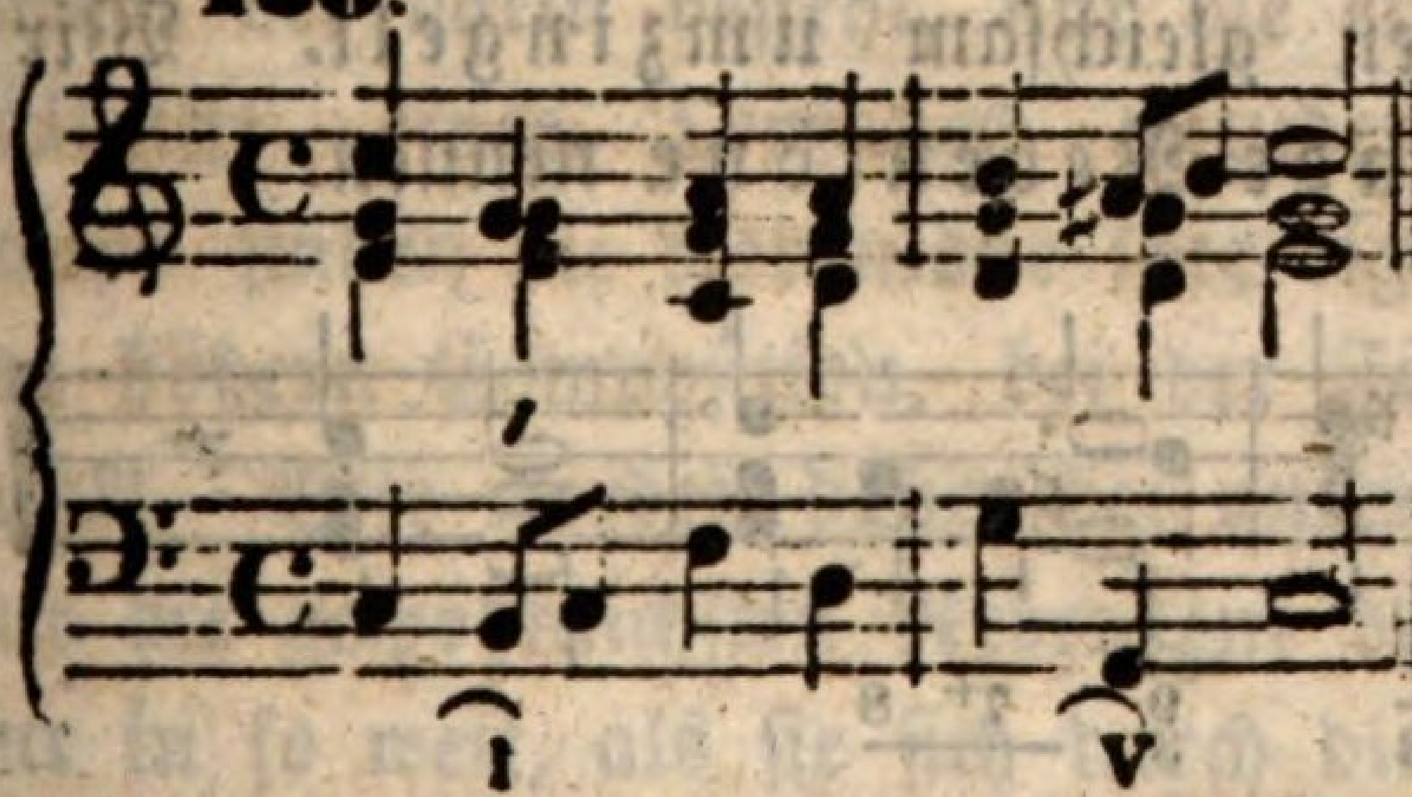


129.
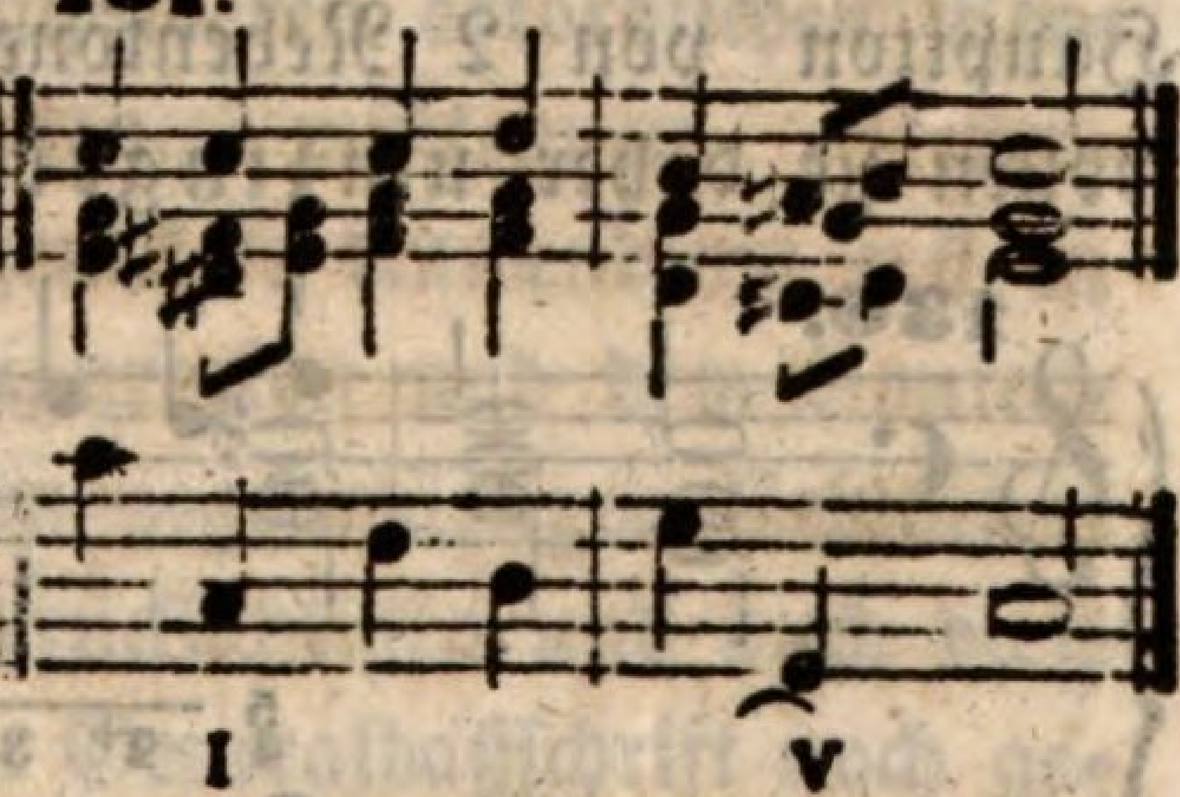


Da die Wechseltöne nicht zu der Harmonie gehören, zu welcher sie erklingen, so erscheinen sie dem Ohre meistens als Dissonanzen, die der Auflösung bedürfen. Mit dem Eintritt des melodischen递ttones ist der Wechselton aufgelöst.

b) Kehrt der Wechselton zu seinem vorhergegangenen melodischen Hauptton zurück, so läßt er sich **zurückkehrender Wechselton** nennen.

130.

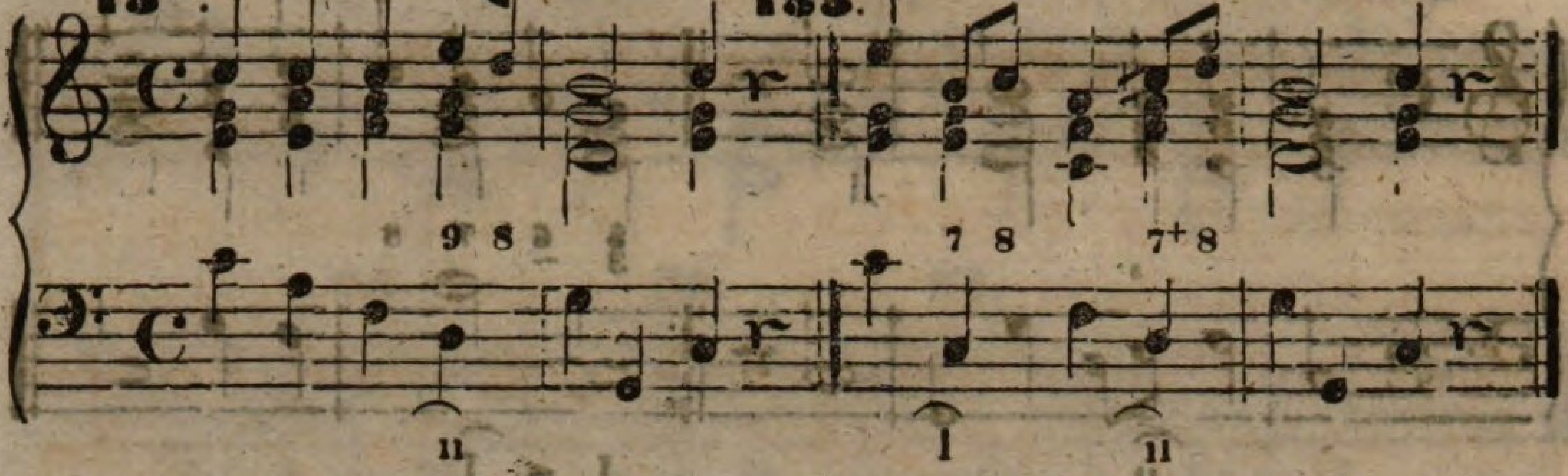


131.
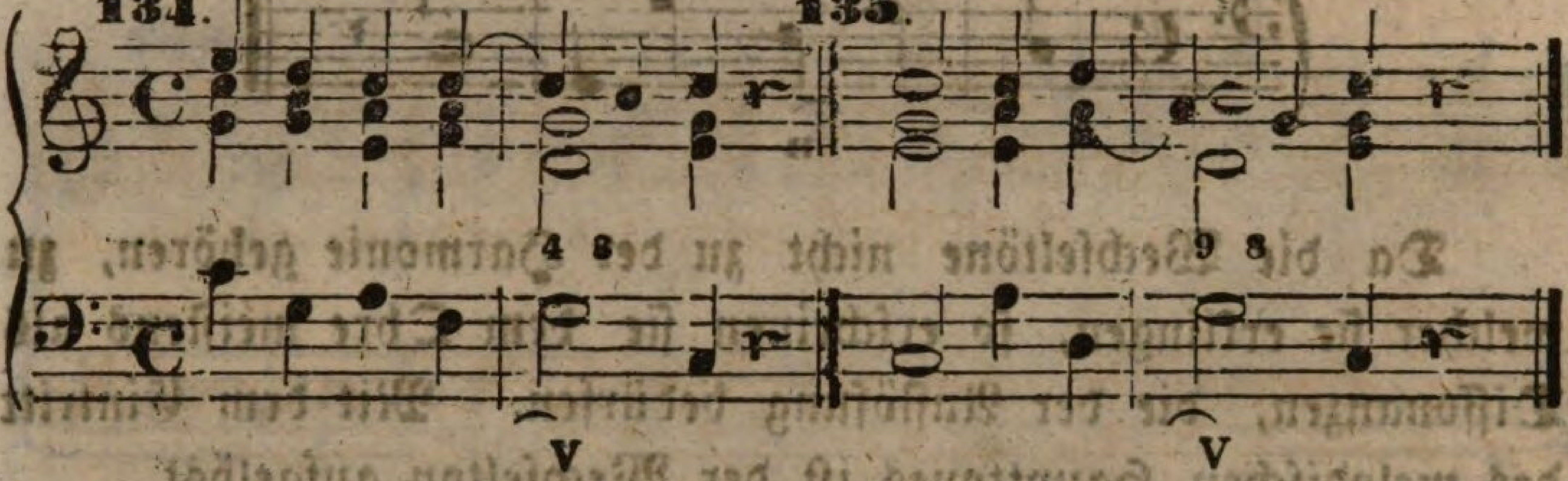


c) Tritt der Wechselton **sprungweise** auf und zwar in der Art, daß sich ihm der verdrängte melodische Hauptton stufenweise anschließt, so kann er **springender Wechselton** genannt werden.

132. 133.
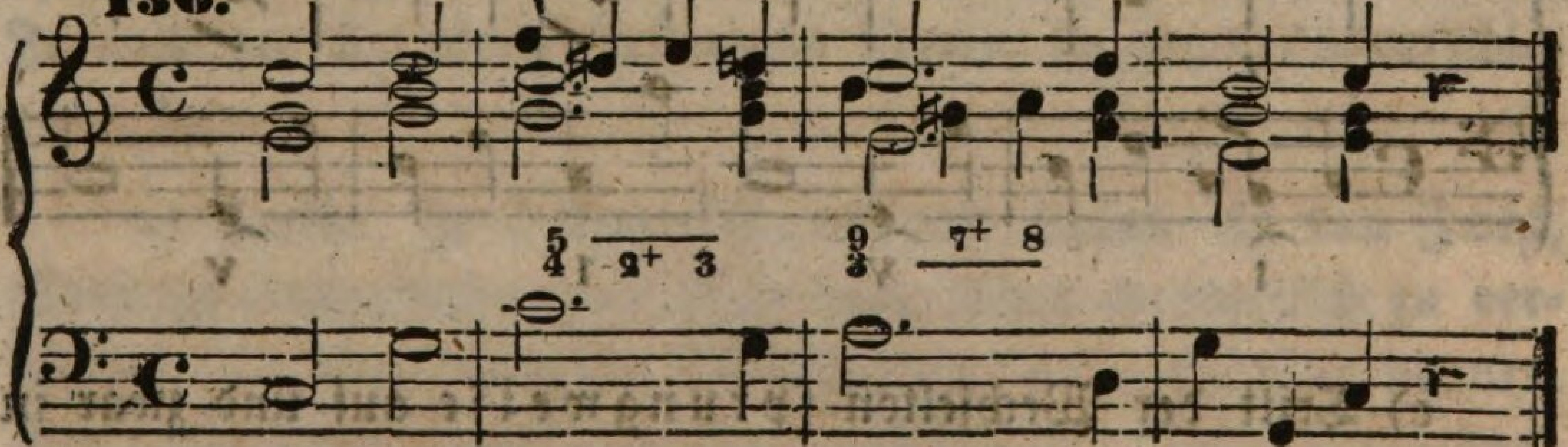


d) Ist der Wechselton an seinen vorhergehenden Hauptton gebunden, bildet er mit ihm einen und denselben Ton, so kann er gebundener Wechselton genannt werden. Sein gewöhnlicher Name ist jedoch Vorhalt.

134. 135.



e) Zuweilen schreitet der Wechselton nicht unmittelbar zu seinem melodischen Hauptton fort, sondern springt zuvor zu einem dem Hauptttone auf der entgegengesetzten Seite benachbarten Durchgangstone hin. Dadurch wird der melodische Hauptton von 2 Nebentönen gleichsam umzingelt. Wir wollen sie daher umzingelnde Nebentöne nennen.

136.



6. Um die Nebentöne durch die Generalbaßschrift zu bezeichnen, bedient man sich, wie dieß bereits in den gegebenen Beispielen angedeutet worden ist,

a) des wagrechten Striches,
b) des schrägen Striches, und
c) der Ziffern.

Der wagrechte Strich (—) wird bei Durchgangstönen angewendet, und deutet an, daß einzelne Töne fortklingen sollen, während andere sich im Durchgange weiter bewegen. Finden sich die Durchgangstöne bloß im Baß, so werden alle Akkordtöne in den Oberstimmen festgehalten.

Der schräge Strich (/) wird über Wechseltöne gesetzt, die im Baße auftreten. Er zeigt an, daß man zu der treffenden Baßnote den Akkord anschlagen soll, welcher dem nachfolgenden von seinem Platze verdrängten melodischen Hauptton zukommt.

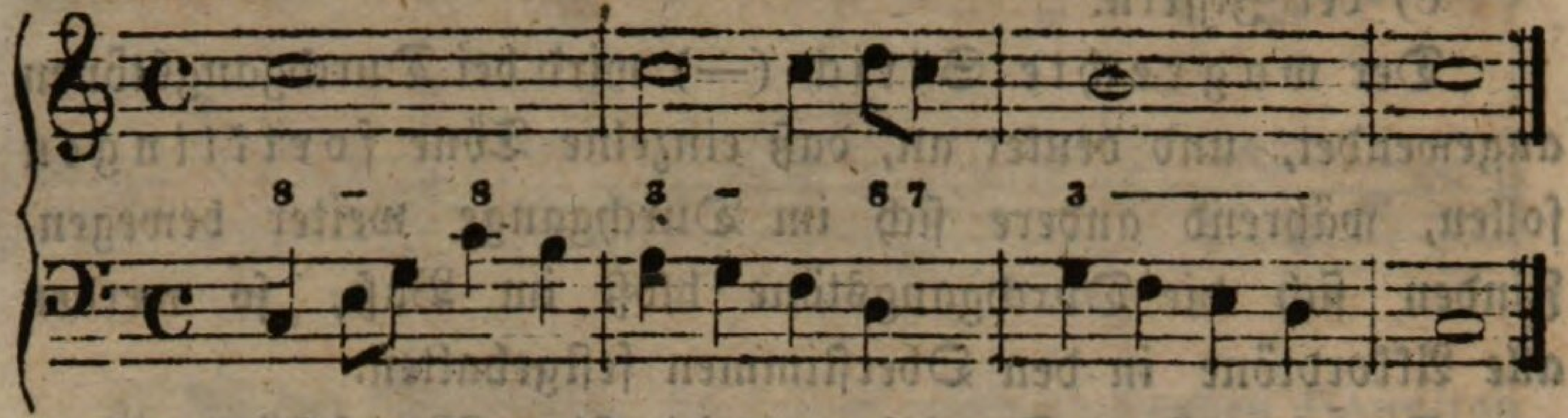
Die Ziffern werden sowohl bei Durchgangs- als Wechseltönen angewendet, wenn solche in den Oberstimmen auftreten. Bei ihrer Feststellung wird die Baßnote als Prime betrachtet.

7. Kommen in einem harmonischen Satze sehr viele Nebentöne vor, so ist eine klare Darstellung derselben durch Signaturen oft kaum möglich, namentlich wenn springende Durchgänge, springende Wechseltöne rc. bezeichnet werden sollen. Für solche Tonsätze ist aber auch die Generalbaßschrift nicht geschaffen. Wer sie hiezu verwenden wollte, würde offenbar ihren Zweck, der darin besteht, nur die einfacheren akkordischen Verhältnisse eines Tonsatzes anzudeuten, mißkennen. Ueberhaupt finden die Nebentöne ihre eigentliche Anwendung erst in der höhern Composition, bei der Figuration und dem Contrapunkt. Wir werden daher bei unsern gegenwärtigen Uebungen nur die gewöhnlichsten Nebentöne berücksichtigen und auch diese nur in so weit, als sie sich durch die Generalbaßschrift noch genügend bezeichnen lassen. Den Vorhalten widmen wir — um den Schüler nicht zu verwirren — später einen besondern Abschnitt.

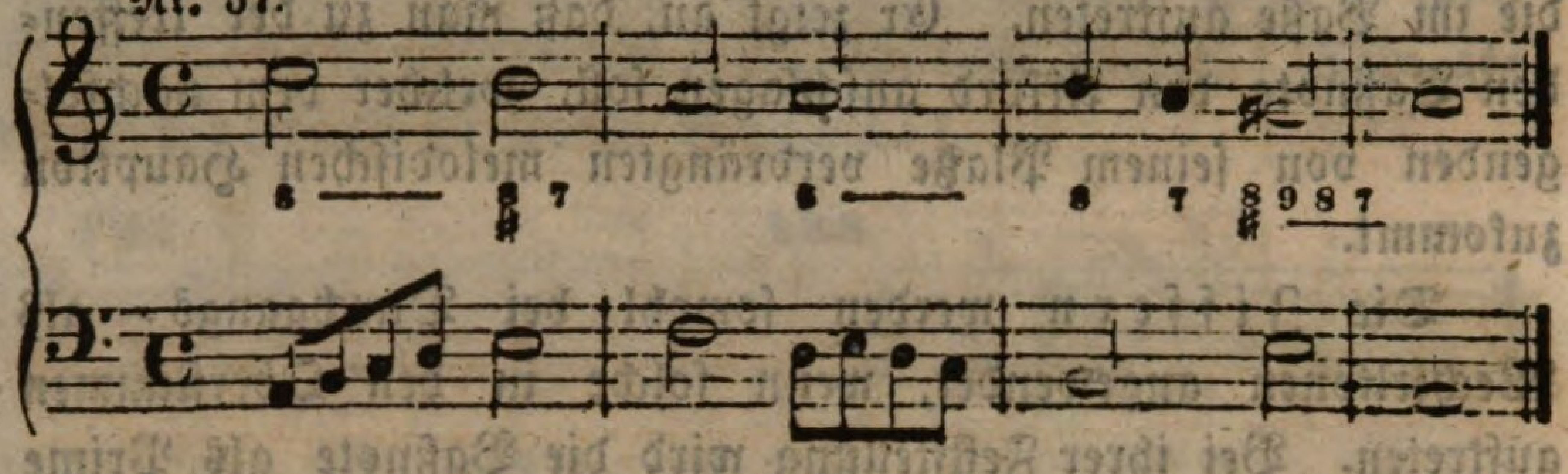
§. 91.

Generalbaß-Uebungen.

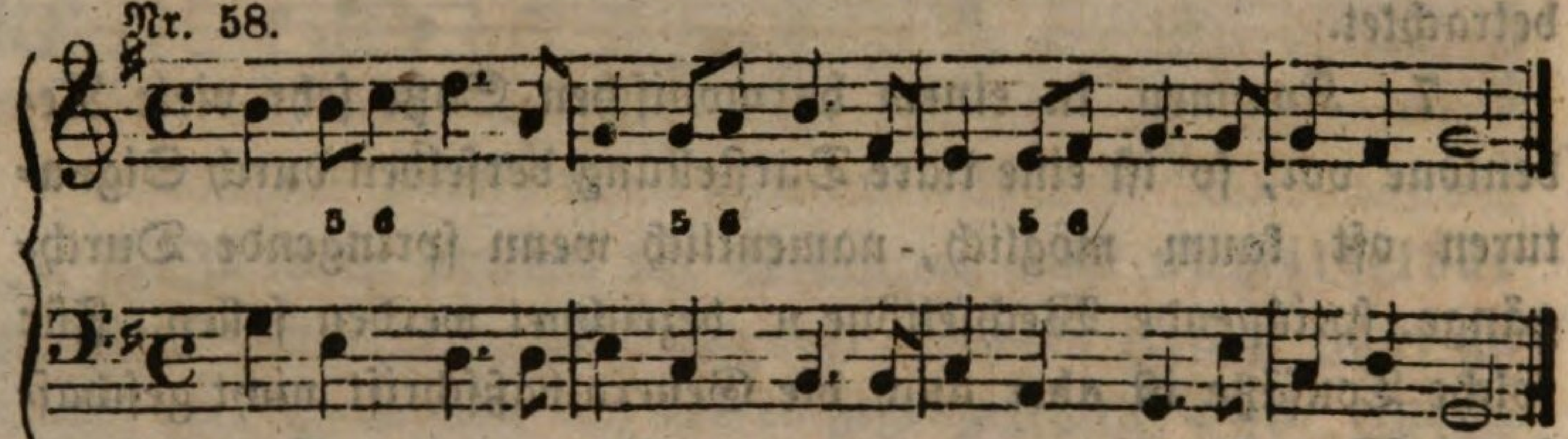
Nr. 56.
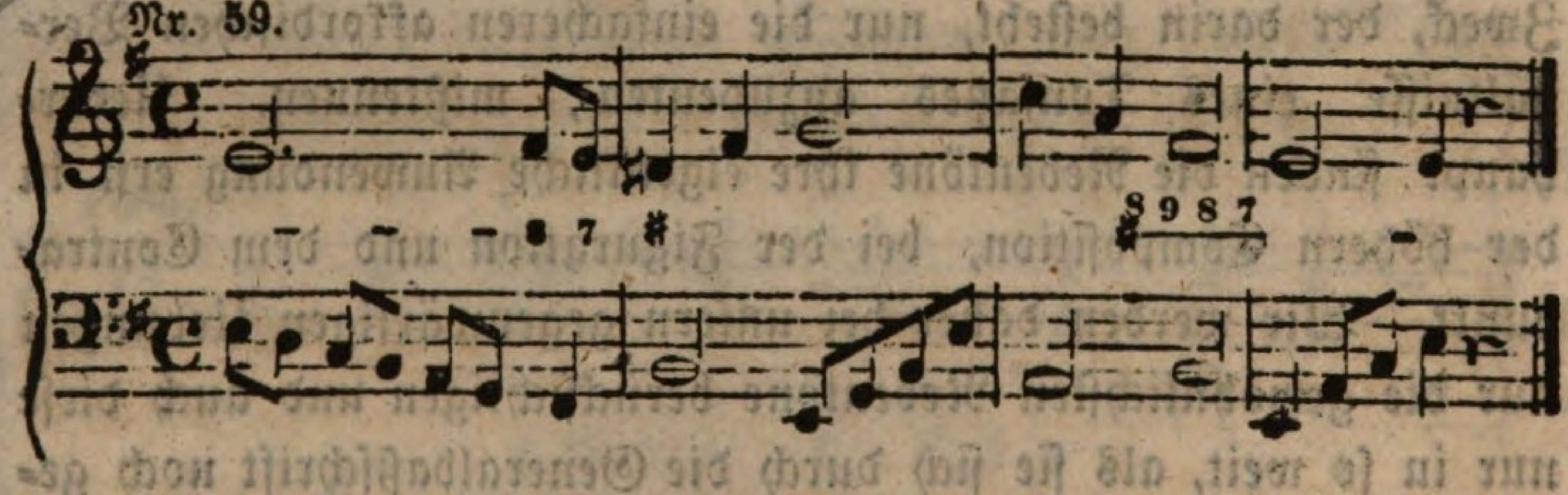


Nr. 57.
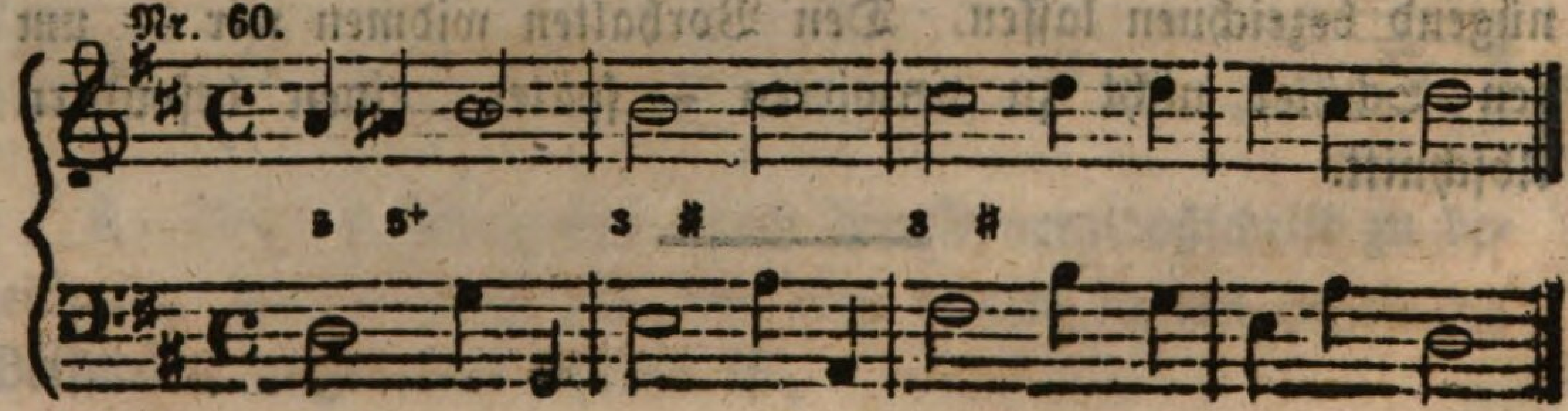


Nr. 58.
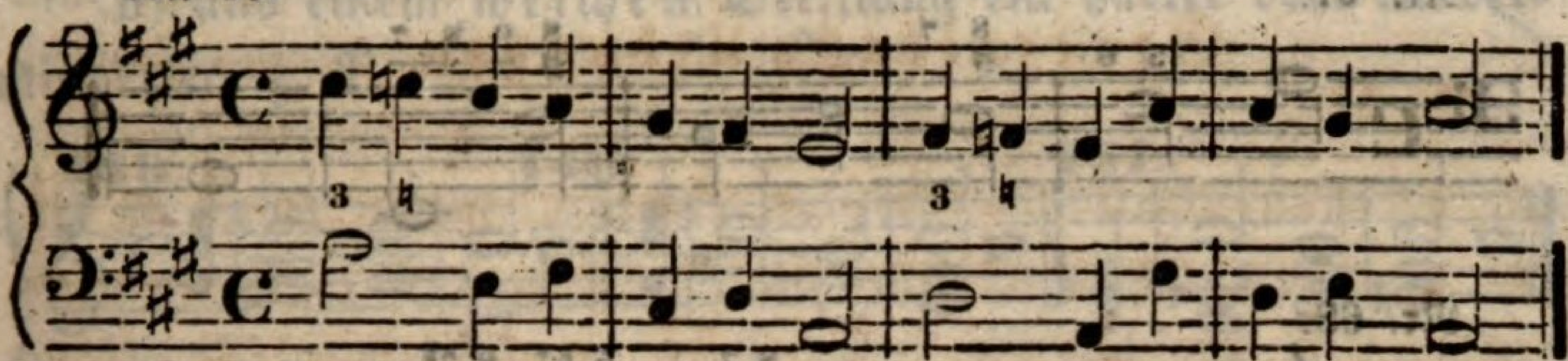


Nr. 59.



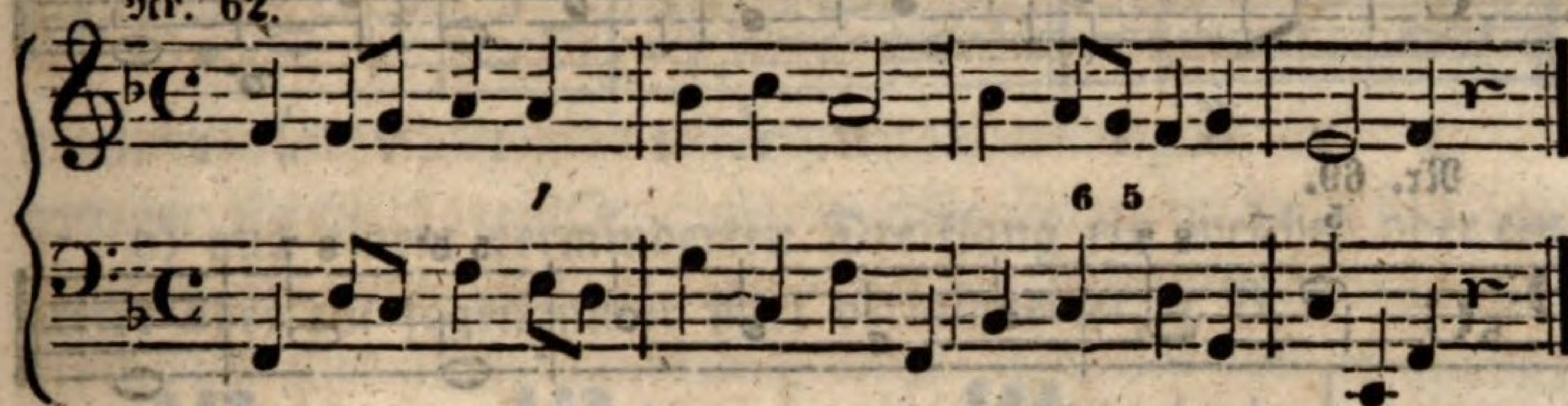
Nr. 60.
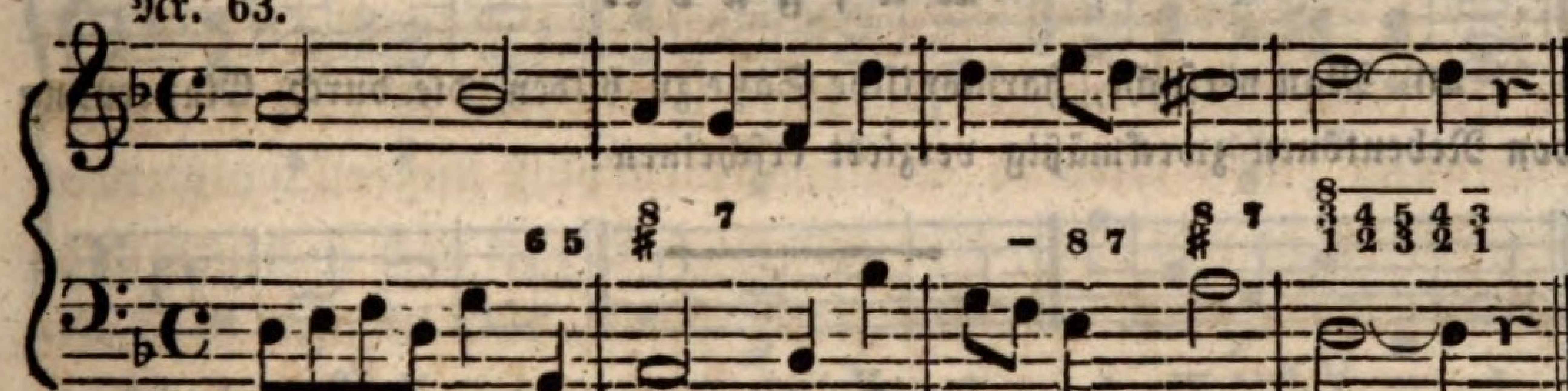


Nr. 61.
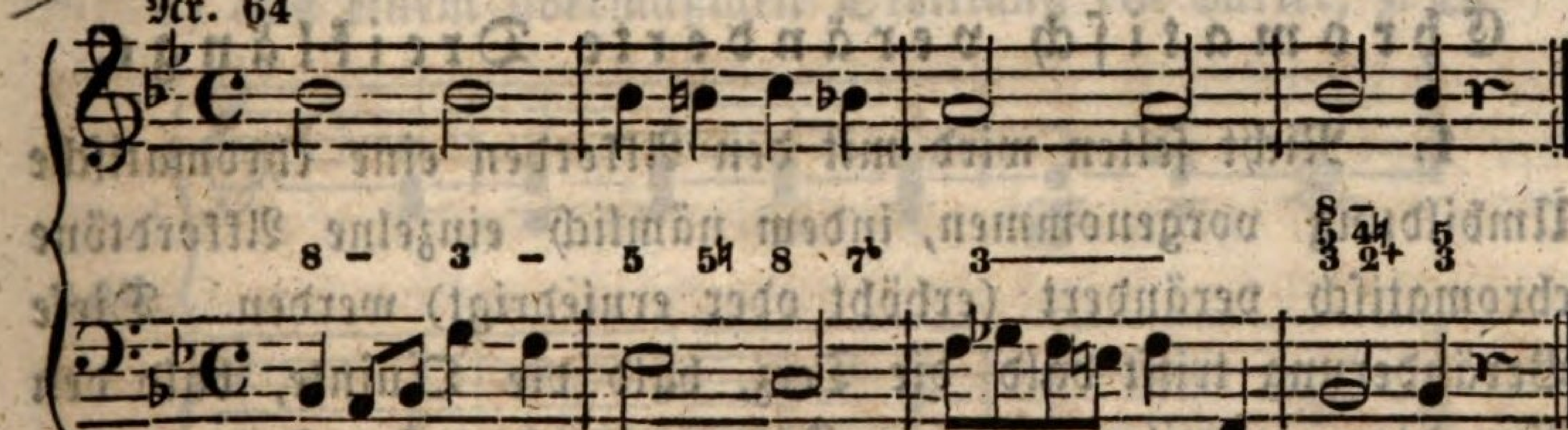


Nr. 62.
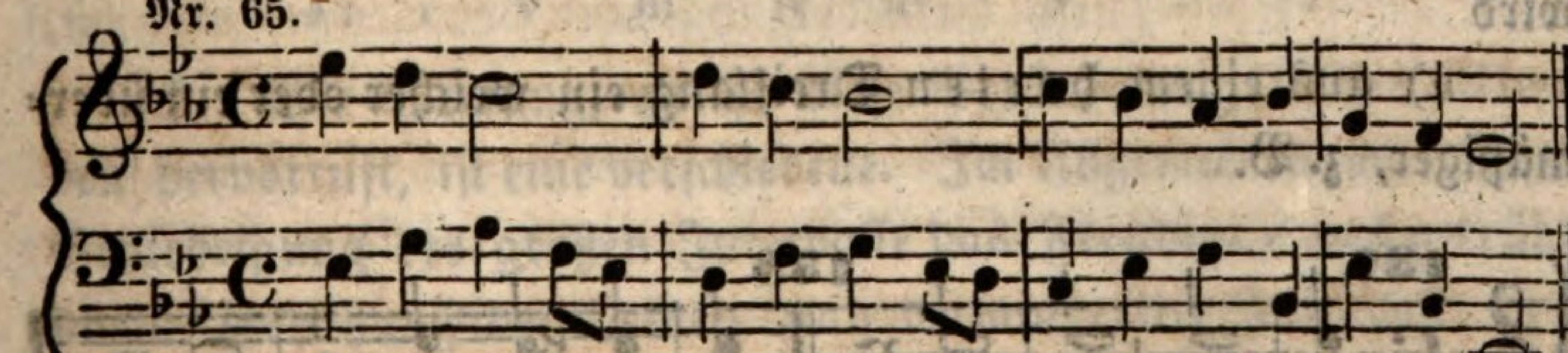


Nr. 63.
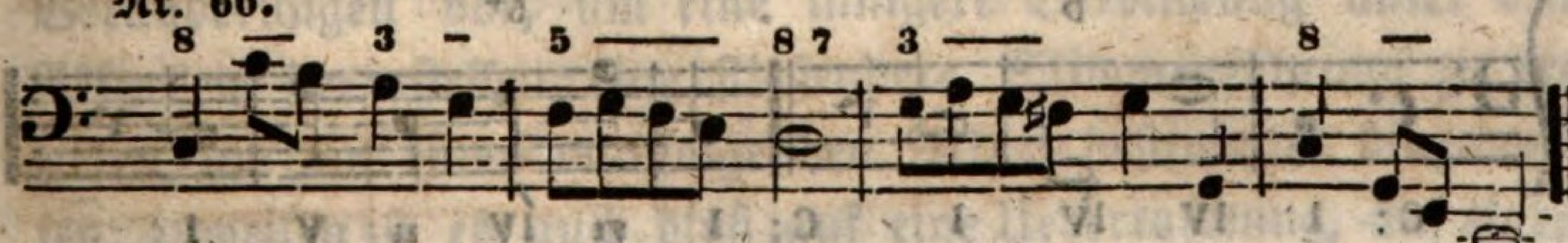


Nr. 64
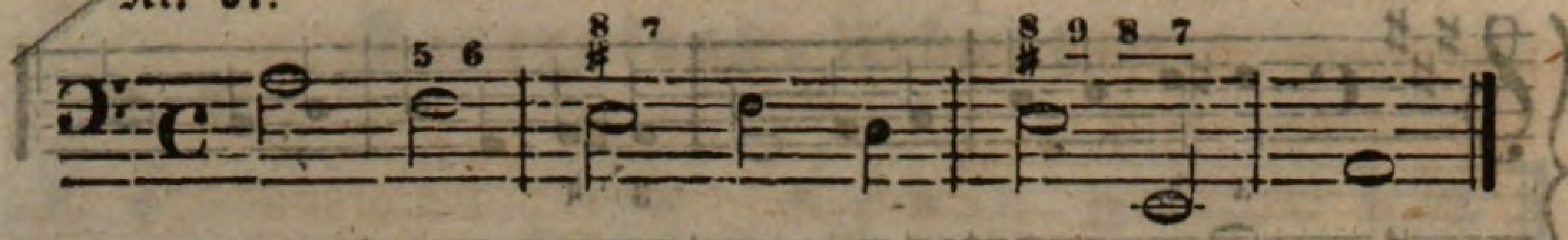


Nr. 65.



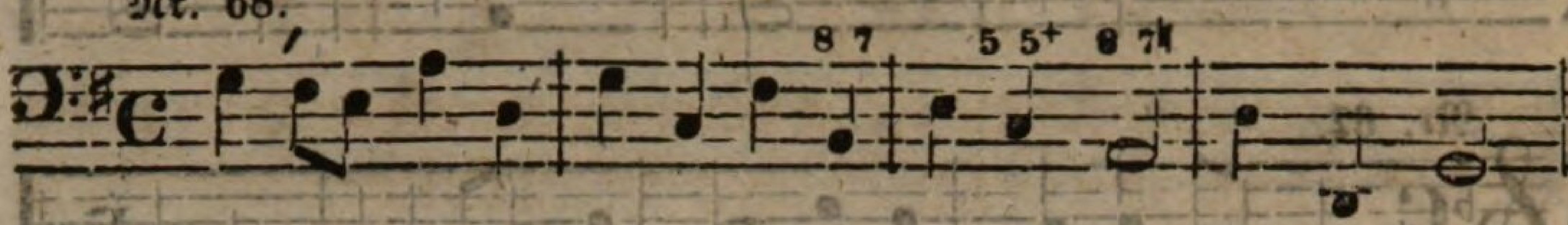
Nr. 66.



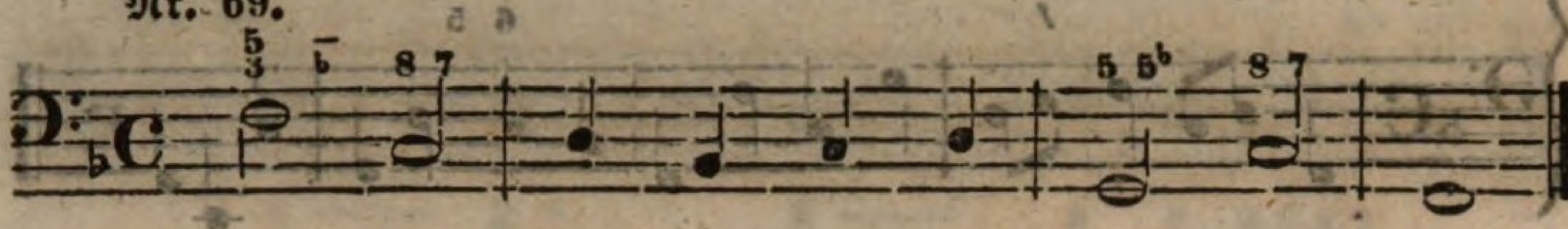
Nr. 67.



Nr. 68.



Nr. 69.



Aufgabe.

40. Man versuche, harmonische Sätze zu bilden, die durch Einstreuung von Nebentönen zweckmäßig verziert erscheinen!
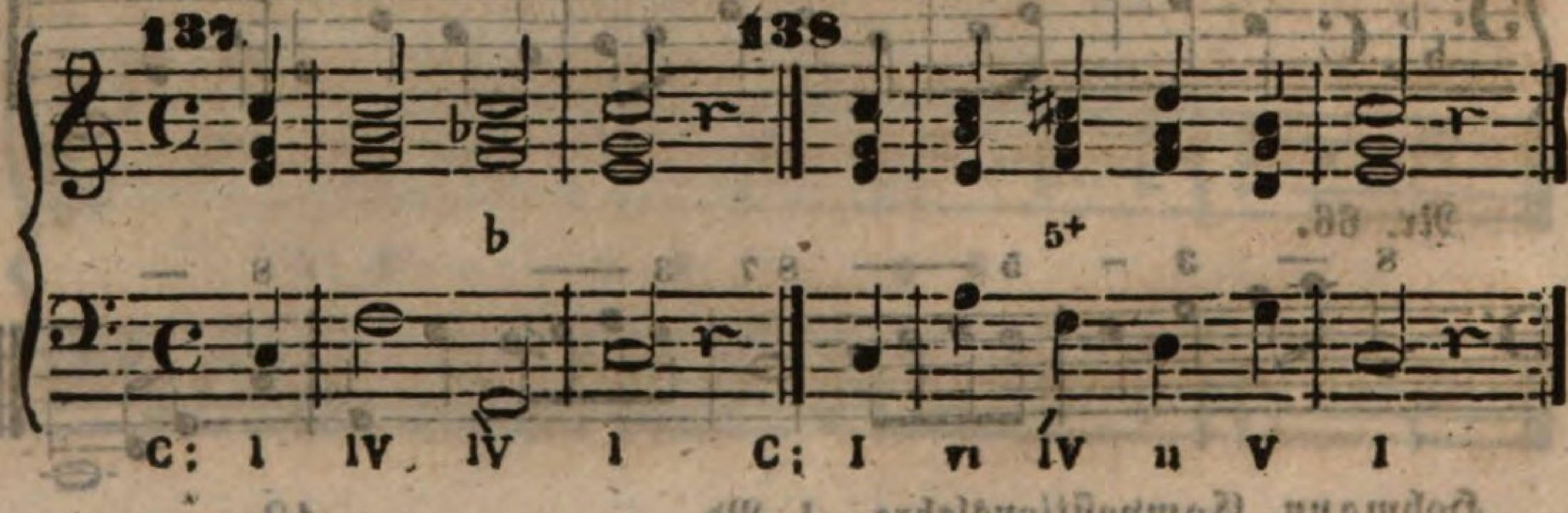
---

§. 22.

Chromatisch veränderte Dreiklänge.
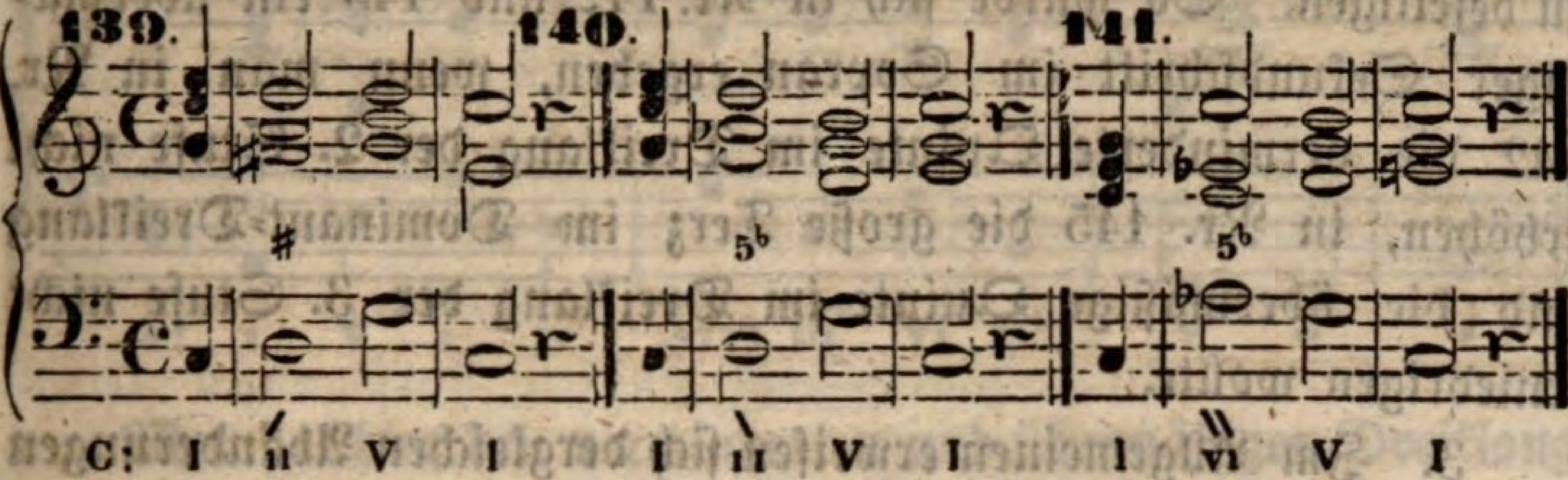
1. Nicht selten wird mit den Akkorden eine chromatische Umbildung vorgenommen, indem nämlich einzelne Akkordtöne chromatisch verändert (erhöht oder erniedrigt) werden. Diese Veränderung trifft bald die Terz, bald die Quinte, bald den Grundton, zuweilen mehrere Töne zugleich. In Folge dessen wird

a) aus einem harten Dreiklang ein weicher oder ein übermäßiger, z. B.
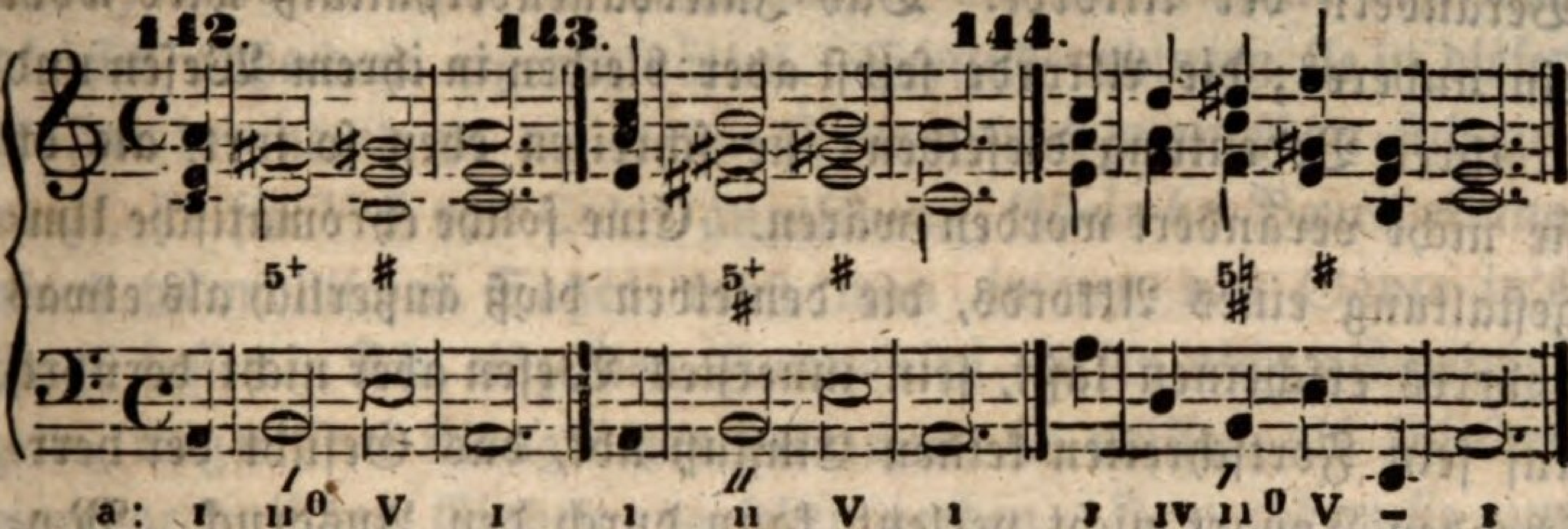


b) aus einem weichen Dreiklang ein harter oder ein verminderter, z. B.

139. 140. 141.
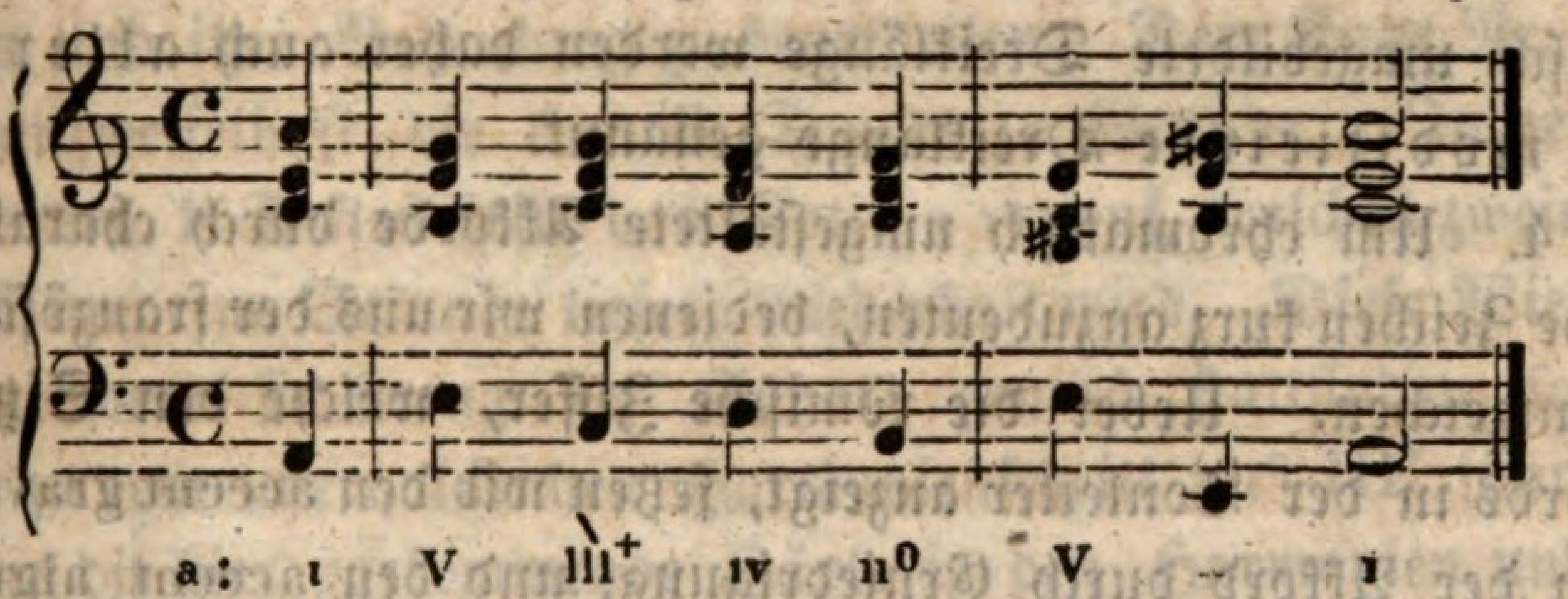


c) aus einem verminderten Dreiklang ein weicher oder ein harter oder ein sogenannter hart verminderter, z. B.

142. 143. 144.



d) aus einem übermäßigen Dreiklang ein harter, z. B.

145.



2. Die Wirkung, welche diese Veränderung in den Akkorden hervorruft, ist eine verschiedene. Im Allgemeinen wird durch Erniedrigung der großen Intervalle das Freudige etwas getrübt, durch Erhöhung der kleinen und verminderten Intervalle dem Düstern eine freudigere Färbung verliehen. Man nimmt solche Veränderungen vor, um eine innigere Verbindung unter den Akkorden herzustellen, eine fließendere Stimmenführung zu erzielen, um auf einen nachfolgenden Akkord bestimmter hinzuweisen; zuweilen ist es auch bloß auf eine Ueberraschung, auf einen
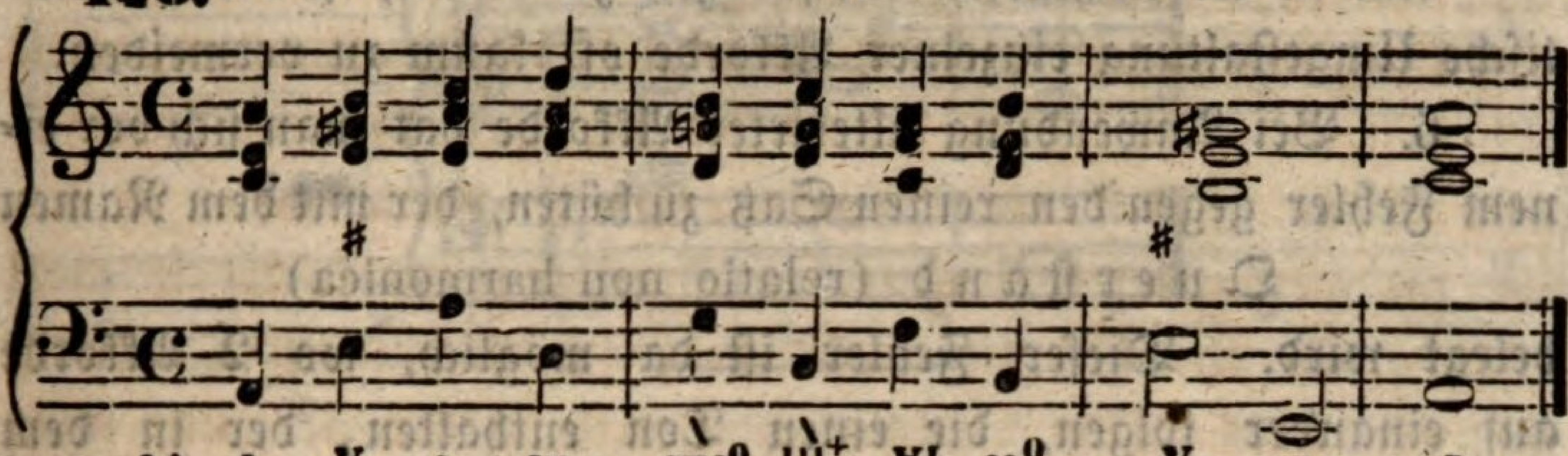
frappirenden Effect abgesehen (141). In Molltonarten hat diese Umgestaltung oft nur den Zweck, fehlerhafte Stimmenschritte zu beseitigen. So würde sich in Nr. 142 und 145 ein übermäßiger Sekundschritt im Sopran ergeben, wenn man in Nr. 142 die verminderte Quinte im Dreiklang der 2. Stufe nicht erhöhen, in Nr. 145 die große Terz im Dominant-Dreiklang und die übermäßige Quinte im Dreiklang der 3. Stufe nicht erniedrigen wollte.

3. Im Allgemeinen erweisen sich dergleichen Abänderungen aber nicht als unumgänglich nöthig. Obige Beispiele würden auch ohne sie bestehen können. Es ist dieß bloß ein äußeres Verändern der Akkorde. Das Intervallenverhältniß wird wohl ein anderes; die Akkorde selbst aber bleiben in ihrem Wesen und in ihrer Bedeutung dieselben: sie schreiten eben so fort, als ob sie nicht verändert worden wären. Eine solche chromatische Umgestaltung eines Akkords, die denselben bloß äußerlich als etwas anderes erscheinen läßt, sein innerstes Wesen aber nicht berührt, auf sein Fortschreiten keinen Einfluß übt, das Gefühl der herrschenden Tonart nicht verletzt, kann durch den Ausdruck „Modification oder Alteration" bezeichnet werden. Chromatisch umgebildete Dreiklänge werden daher auch alterirte oder modificirte Dreiklänge genannt.

4. Um chromatisch umgestaltete Akkorde durch charakteristische Zeichen kurz anzudeuten, bedienen wir uns der französischen Accentzeichen. Ueber die römische Ziffer, welche den Sitz des Akkords in der Tonleiter anzeigt, setzen wir den accent grave (\), wenn der Akkord durch Erniedrigung, und den accent aigu (/), wenn er durch Erhöhung eine Umbildung erfahren hat.

5. Von besonderer Bedeutung erweist sich die Alteration bei einzelnen Akkorden des Mollgeschlechtes, insofern hierdurch manche Harmonieverbindungen möglich gemacht werden, auf die man außerdem verzichten müßte. Wir erinnern hier nur an den Schritt von der 7. zur 3. Stufe, der in Dur durchaus nichts Anstößiges hatte, in Moll aber als unbrauchbar erschien (94). Durch chromatische Umänderung lassen sich nun auch diese Akkorde so gestalten, daß ihre Verbindung fehlerfrei erfolgen kann, z. B.

146.



a: I V I IV vii° III+ VI ii° V – I

Man hat hier den verminderten und übermäßigen Dreiklang in harte Dreiklänge verwandelt und hierdurch den beiden Akkorden nicht nur das Herbe genommen, das ihnen ursprünglich anklebte, sondern auch die fehlerhaften Stimmenschritte beseitigt, die sich außerdem ergeben hätten. Freilich erinnern sie in dieser Gestalt bedeutend an die C-dur-Tonart, und man fühlt sich geneigt, sie für V–I von C-dur anzusehen. Allein bei Beurtheilung eines harmonischen Satzes muß man immer das Ganze in's Auge fassen. Die einzelnen Harmonien dürfen nicht als vereinzelte, losgerissene Klangkörper betrachtet, sie müssen als Glieder einer organischen Einheit angesehen werden. Je nachdem sie nun in diesem oder jenem Verhältniß zum Ganzen stehen, ist ihr Wesen und ihre Bedeutung zu beurtheilen. Dem Satze Nr. 146 liegt unzweifelhaft die A-moll-Tonart zu Grunde. In der 2. Hälfte des 1. Taktes tritt das Motiv I IV auf, welches zweimal, immer um eine Sekunde tiefer, wiederholt wird. Diese Wiederholung, wenn sie streng der Tonart gemäß stattfinden sollte, würde zu dem unerquicklichen Harmonienschritt vii°–III+ führen. Um nun die hier vorkommende Härte in den Harmonien und in der Stimmenbewegung zu mildern, hat man das Mittel der Alteration in Anwendung gebracht. Damit war aber keineswegs ein *Aufgeben* der A-moll-Tonart beabsichtigt, was ganz deutlich aus den nachfolgenden Harmonieschritten hervorgeht. Halten wir also diese Harmonien (vii°–III+) für das, was sie sind und was sie sein wollen — für modificirte Harmonien der A-moll-Tonart, die nur *nothgedrungen* ihre Gestalt änderten, *keineswegs aber ihr Wesen aufgeben wollten*.

Um in Molltonarten Sequenzen zu bilden, ist die chromatische Umgestaltung einzelner Akkorde oft kaum zu vermeiden.

6. Bei Anwendung alterirter Akkorde hat man sich vor einem Fehler gegen den reinen Satz zu hüten, der mit dem Namen

Querstand (relatio non harmonica)
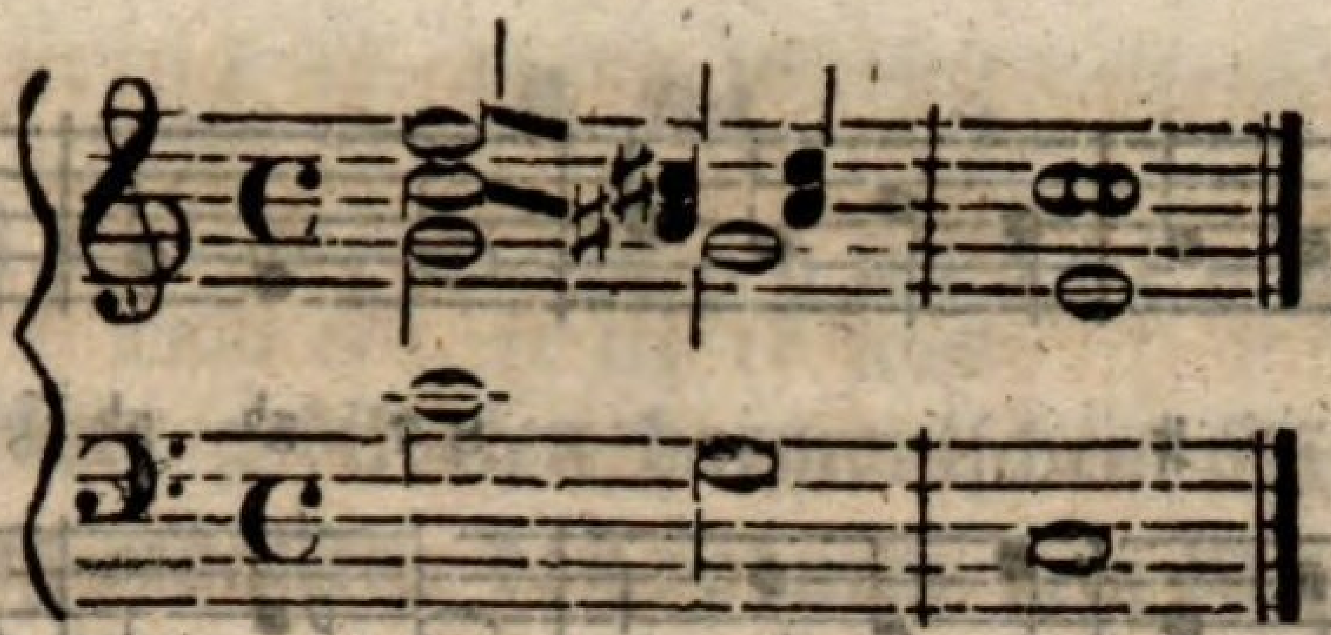
belegt wird. Dieser Fehler ist da möglich, wo 2 Akkorde auf einander folgen, die einen Ton enthalten, der in dem einen Akkord unverändert, im andern chromatisch erhöht oder erniedrigt erscheint. Hier ist es das natürlichste, die beiden nur chromatisch verschiedenen Töne auch in einer und derselben Stimme auftreten zu lassen, namentlich wenn der chromatische Ton, ähnlich dem chromatischen Durchgange, bloß den Zweck hat, den großen Sekundschritt einer Stimme in 2 kleinere Schritte zu zerlegen. Wird nun dieses chromatische Intervall 2 verschiedenen Stimmen übertragen, so daß die eine den diatonischen, die andere den chromatischen Ton übernimmt, so wird der beabsichtigte Zweck verfehlt; die Stimmen treten in ihrer Fortschreitung einander gleichsam quer gegenüber; es entsteht ein fehlerhafter Intervallenschritt, welchen die Generalbaßlehre mit dem Namen Querstand bezeichnet. Querstände sind in folgenden Harmonieverbindungen enthalten:

147.



Beseitigt wird der Querstand dadurch, daß man den chromatischen und diatonischen Ton in einer und derselben Stimme auftreten läßt.
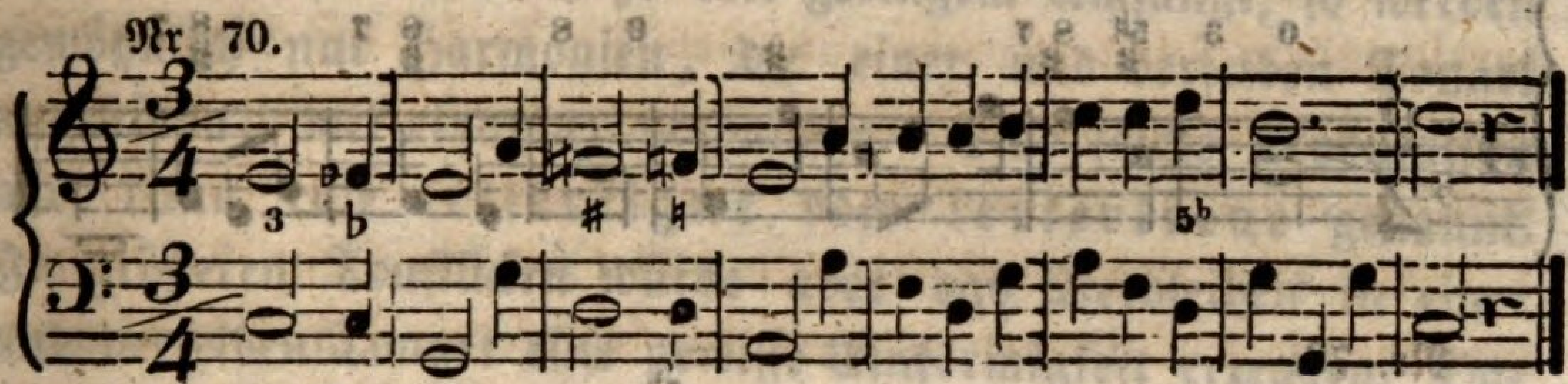
Uebrigens darf man nicht alle querstandähnlichen Intervallenschritte für verbotene Querstände halten. Es kommt auf den Zweck an, den man bei Einführung des chromatischen Intervalls im Auge hat. In Nr. 133 ist der Querstand nur ein scheinbarer; ebenso in folgendem Beispiel:

148. 
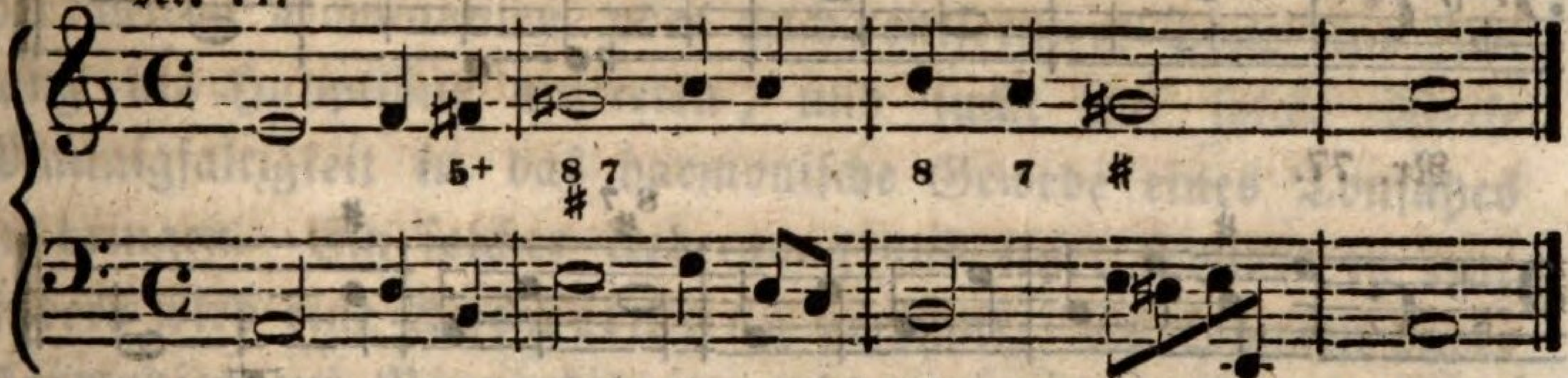
§. 28.

Generalbaß-Uebungen.
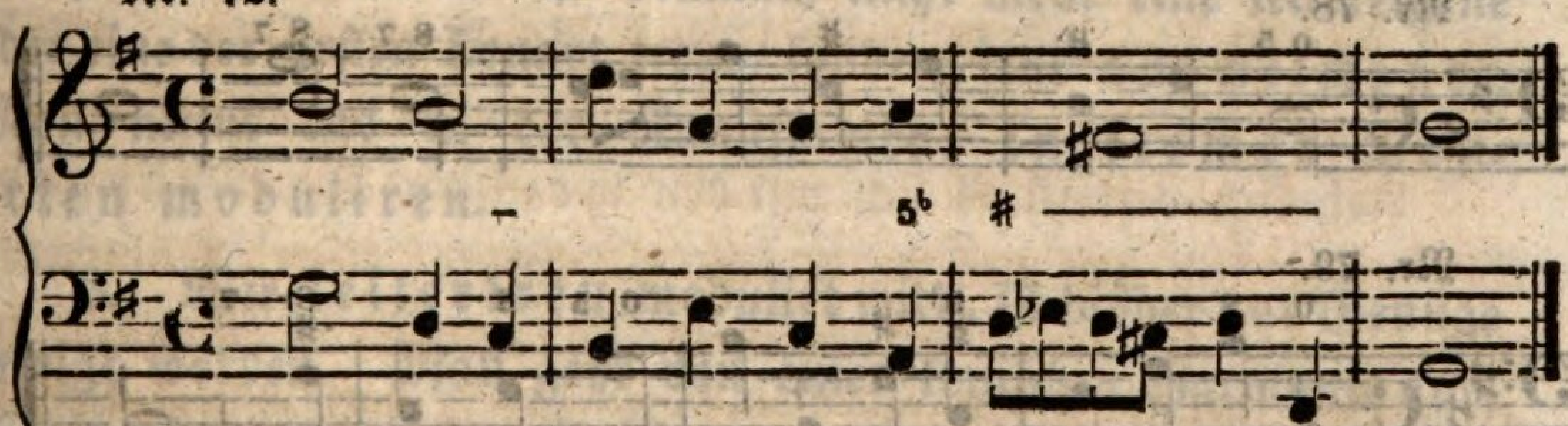
Nr. 70.
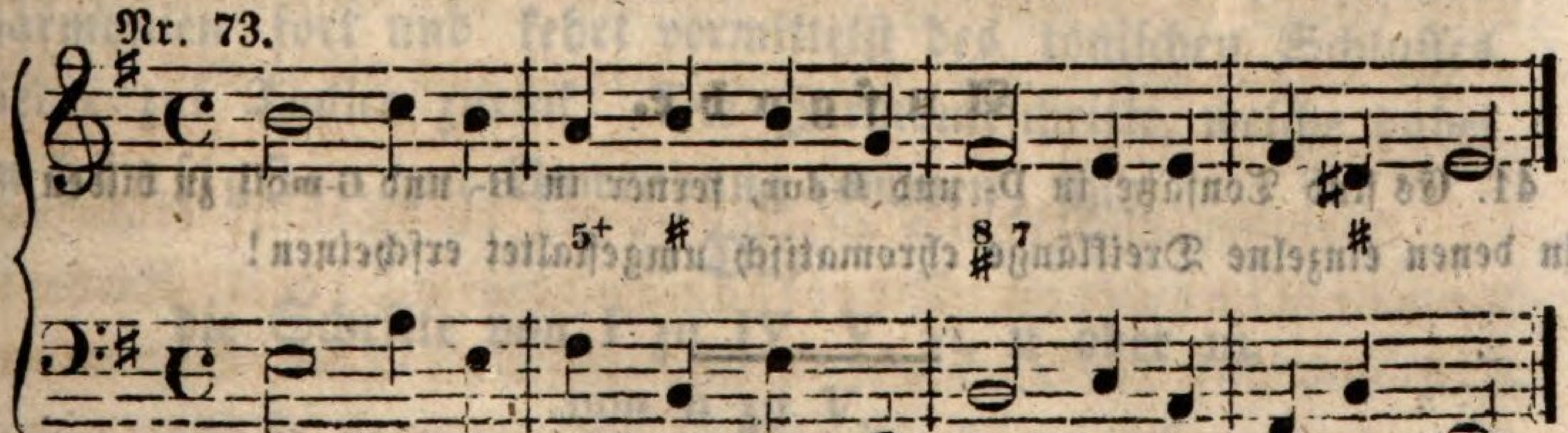


Nr. 71.



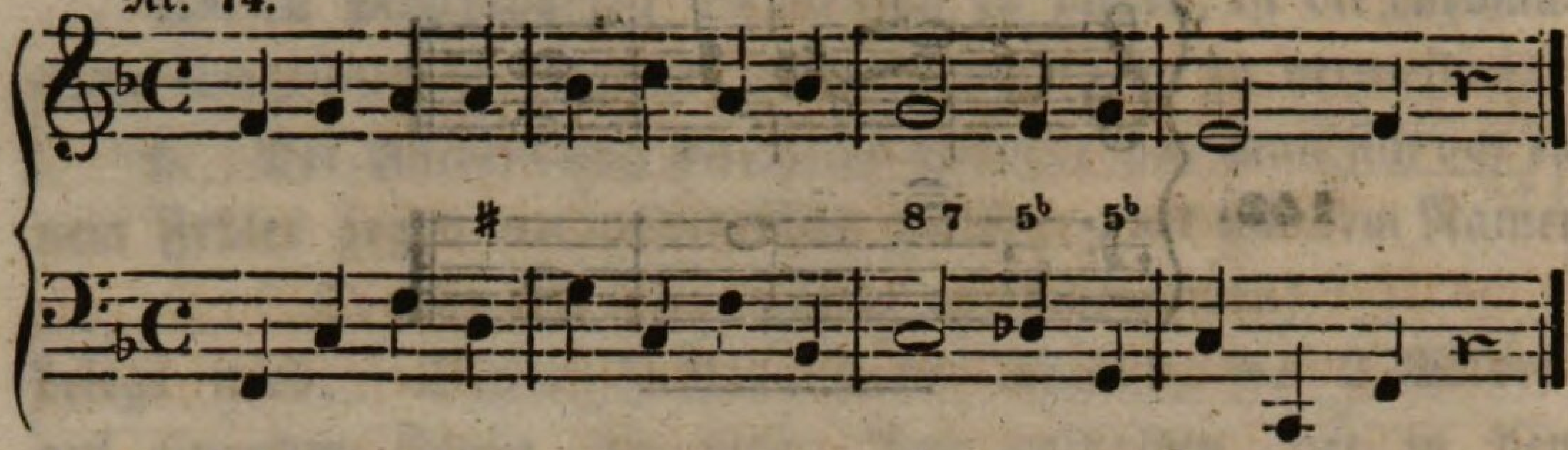
Nr. 72.
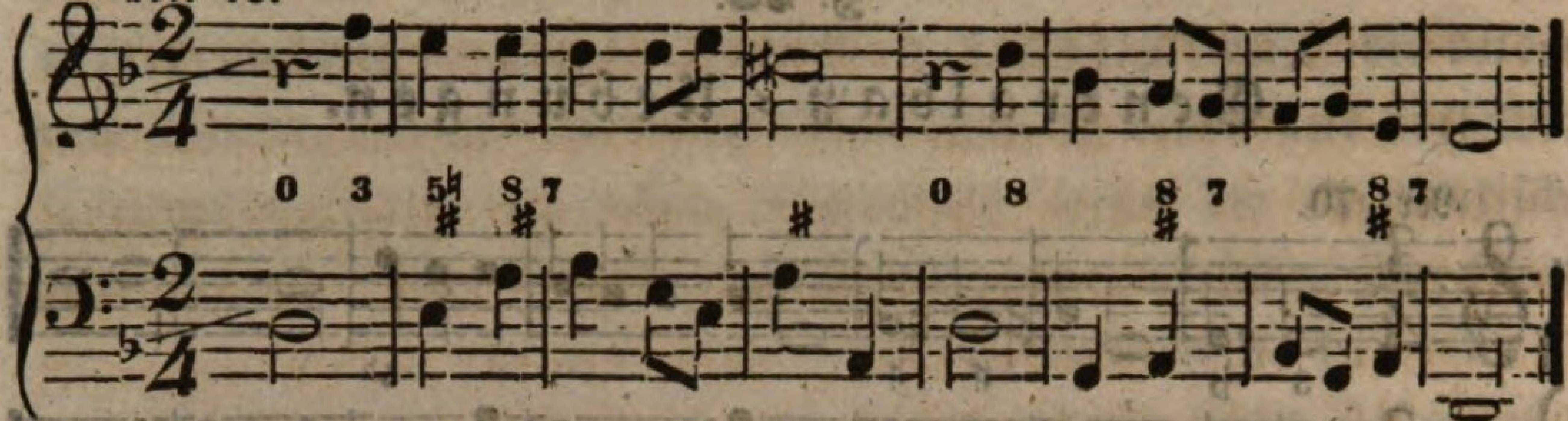


Nr. 73.



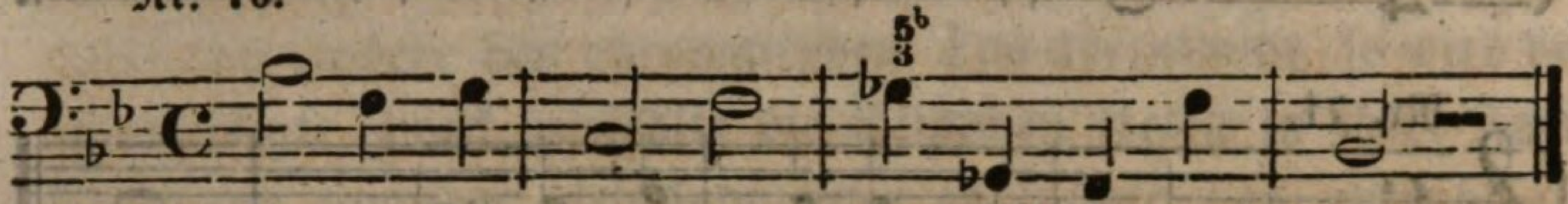
Nr. 74.
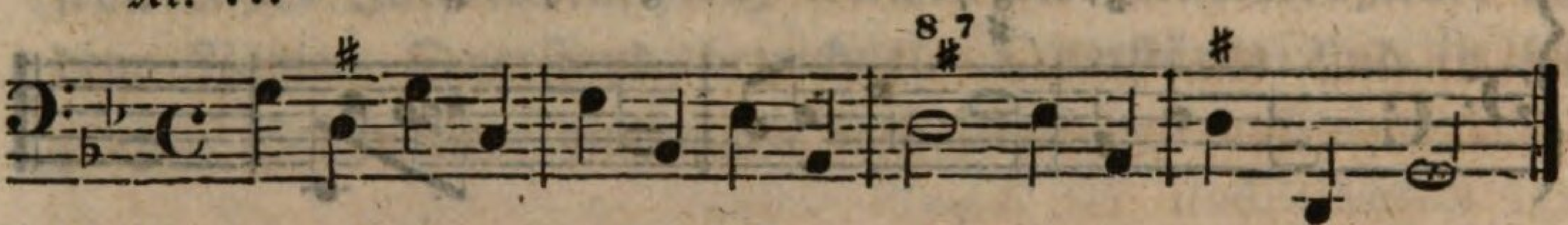


Nr. 75.
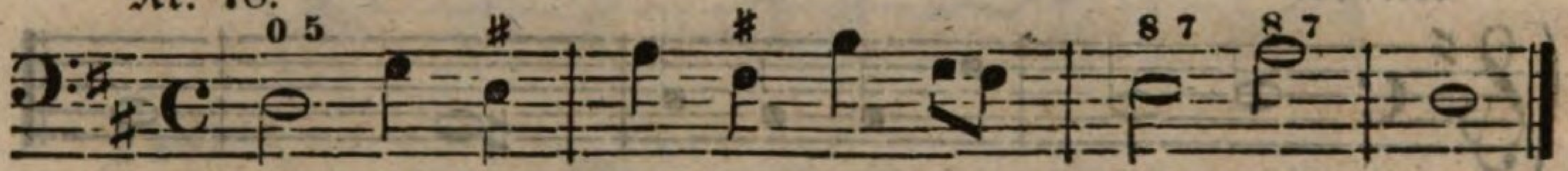


Nr. 76.



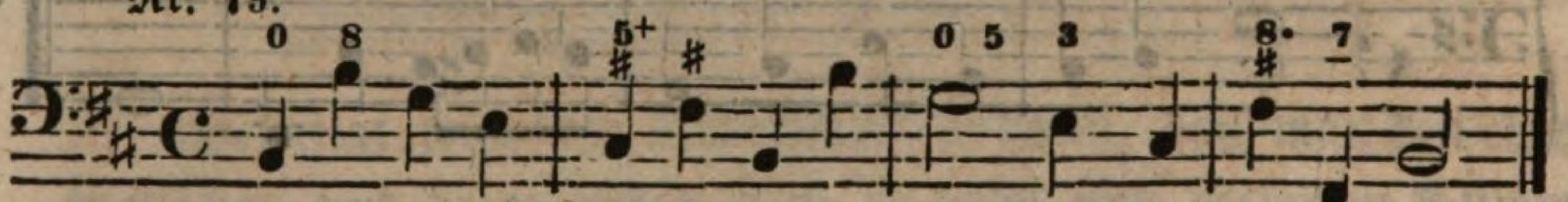
Nr. 77.



Nr. 78.



Nr. 79.



Aufgabe.

41. Es sind Tonsätze in D- und B-dur, ferner in H- und G-moll zu bilden, in denen einzelne Dreiklänge chromatisch umgestaltet erscheinen!

§. 24.

Von der Modulation.

1. Alle bisher gebildeten harmonischen Sätze haben eine solche Einrichtung erhalten, daß dadurch dem Gehör irgend eine Tonart zum Gefühl gebracht worden ist. Diese Einrichtung wird ganz allgemein durch den Ausdruck „Modulation“ bezeichnet, ein Wort, das von dem lateinischen modulari abstammt und abmessen, gehörig einrichten bedeutet.

2. Sind die Tonsätze von geringem Umfange, so werden gewöhnlich nur Harmonien, die einer und derselben Tonart angehören, mit einander verbunden. Eine solche Modulation wird dann eine leitereigne oder leitertreue genannt. In größeren Tonstücken würde aber das Verbleiben in einer und derselben Tonart eine gewisse Einförmigkeit erzeugen. Daher geht man gern zu andern Tonarten über, läßt etwa eine der beiden Dominanten oder auch entferntere Töne eine Zeit lang als Haupttöne auftreten, und sucht auf solche Weise Mannigfaltigkeit in das harmonische Gewebe eines Tonsatzes zu bringen. Ein solcher Uebergang aus einer Tonart in eine andere wird eine Ausweichung genannt. Es kommen dabei Harmonien zur Verwendung, welche der ersten Tonart fremd sind; die Modulation ist demnach nicht mehr eine leitereigene oder eine der ersten Tonart treue, sondern eine ausweichende. Man nennt das in der Kunstsprache: in fremde Tonarten moduliren.

3. Wie leitertreu modulirt wird, ist bisher zur Genüge gezeigt worden. Man geht von einer tonischen Harmonie aus, schreitet den bekannten Gesetzen gemäß zu andern leitertreuen Harmonien fort und kehrt vermittelst des tonischen Schlusses wieder zur Tonica zurück. Die Harmonieschritte, welche dabei am häufigsten zur Anwendung kommen, sind

in Dur

die Schritte von I zu IV, V, VI, II oder III,

von II zu V,

von III zu VI,
von IV zu I, V oder II,
von V zu I, VI oder III,
von VI zu II, IV oder V;
in Moll
die Schritte von I zu IV, V, VI oder II⁰,
von II⁰ zu V,
von IV zu I, V oder II⁰,
von V zu I oder VI,
von VI zu II⁰, IV oder V.

Dabei kann es wohl geschehen, daß hier und da auch ein alterirter Akkord auftritt. Wird durch ihn das Gefühl der herrschenden Tonart nicht aufgehoben, so ist die Modulation immer noch als eine leitertreue — wenigstens als eine der chromatischen Tonleiter gemäße — zu betrachten.

4. Die ausweichende Modulation hat ihren Grund in der Mehrdeutigkeit der Akkorde. Es ist nämlich fast jeder Akkord in Absicht auf die Tonart, welcher er angehört, einer mehrfachen Deutung fähig.

Harte Dreiklänge kommen bekanntlich auf der 1., 4. und 5. Stufe einer Durtonart und auf der 5. und 6. Stufe einer Molltonart vor. Demnach kann jeder harte Dreiklang 5 verschiedenen Tonarten angehören, weil er sich als I, IV oder V einer Durtonart und als V oder VI einer Molltonart ansehen läßt. So kann z. B. der harte C-Dreiklang als I von C-dur, als IV von G-dur, als V von F-dur, als V von F-moll und als VI von E-moll angesehen werden.

Aehnlich verhält es sich mit den weichen Dreiklängen. Sie finden sich auf der 2., 3. und 6. Stufe einer Durtonart und auf der 1. und 4. Stufe einer Molltonart. Demnach kann auch jeder weiche Dreiklang 5 verschiedenen Tonarten angehören. Der weiche A-Dreiklang läßt sich als II von G-dur, als III von F-dur, als VI von C-dur, als I von A-moll und als IV von E-moll betrachten.

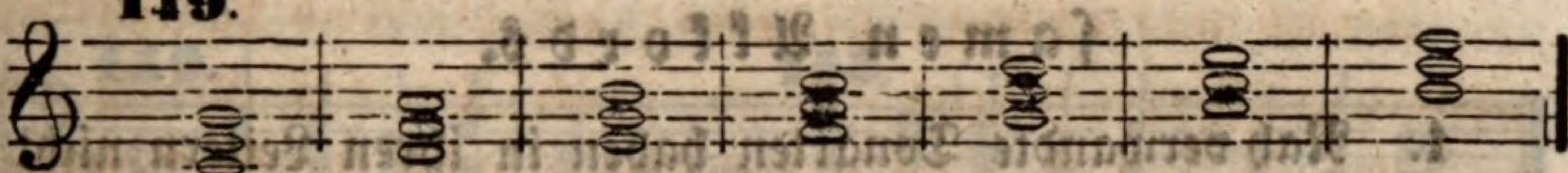
Weniger mehrdeutig in Absicht auf die Tonart erscheinen die verminderten Dreiklänge, die auf der 7. Stufe in Dur und auf der 2. und 7. Stufe in Moll ihren Sitz haben. Ein solcher Akkord kann nur 3 verschiedenen Tonarten an-

gehören. So kann z. B. der verminderte H-Dreiklang als vii^0 von C-dur und C-moll und als ii^0 von A-moll betrachtet werden.

5. Um sich klar zu machen, wie groß das Tonartengebiet ist, in welchem Gemeinschaftlichkeit der Harmonien und namentlich der Dreiklänge stattfindet, geben wir hier von den Dreiklängen der C-dur- und A-moll-Tonart an, in welchen andern Tonarten und auf welchen Leiterstufen jeder derselben noch vorkommt.

Die Dreiklänge der C-dur-Leiter.

149.
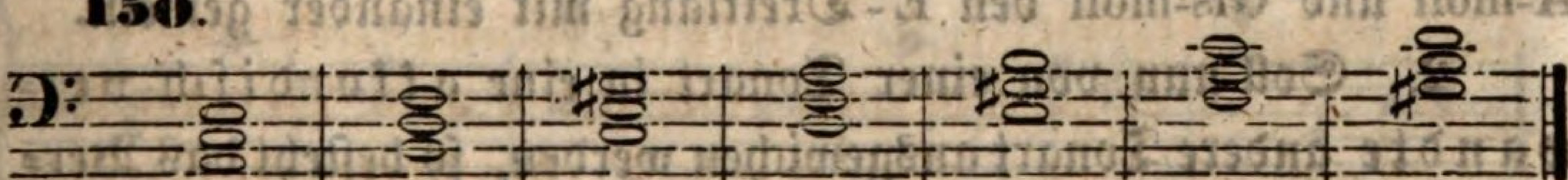


C : I	C : ii	C : iii	C : IV	C : V	C : vi	C : vii^0
G : IV	B : iii	D : ii	F : I	G : I	G : ii	a : ii^0
F : V	F : vi	G : vi	B : V	D : IV	F : iii	c : vii^0
f : V	d : i	e : i	b : V	c : V	a : i	—
e : VI	a : iv	h : iv	a : VI	h : VI	e : iv	—

Gemeinsamkeit der Harmonien hat also C-dur mit C-moll, D-moll, D-dur, E-moll, F-dur, F-moll, G-dur, A-moll, B-dur, B-moll und H-moll.

Die Dreiklänge der A-moll-Leiter.

150.



a : i	a : ii^0	a : III$^+$	a : iv	a : V	a : VI	a : vii^0
G : ii	C : vii^0	—	C : ii	E : I	F : I	A : vii^0
F : iii	c : vii^0	—	B : iii	H : IV	C : IV	fis : vii^0
C : vi	—	—	F : vi	A : V	B : V	—
e : iv	—	—	d : i	gis : VI	b : V	—

Demnach hat A-moll gemeinsame Harmonien mit A-dur, B-dur, B-moll, H-dur, C-dur, C-moll, D-moll, E-moll, E-dur, F-dur, Fis-moll, G-dur und Gis-moll.

Aufgaben.

42. Welchen verschiedenen Tonarten kann der harte Es-Dreiklang angehören und auf welchen Stufen dieser Tonarten hat er seinen Sitz? — Deßgleichen der harte A-, der harte Fis-Dreiklang?

43. In welchen Dur- und Molltonarten und auf welchen Leiterstufen derselben kommt der weiche G-Dreiklang vor? — Deßgleichen der weiche Cis-, der weiche B-Dreiklang?

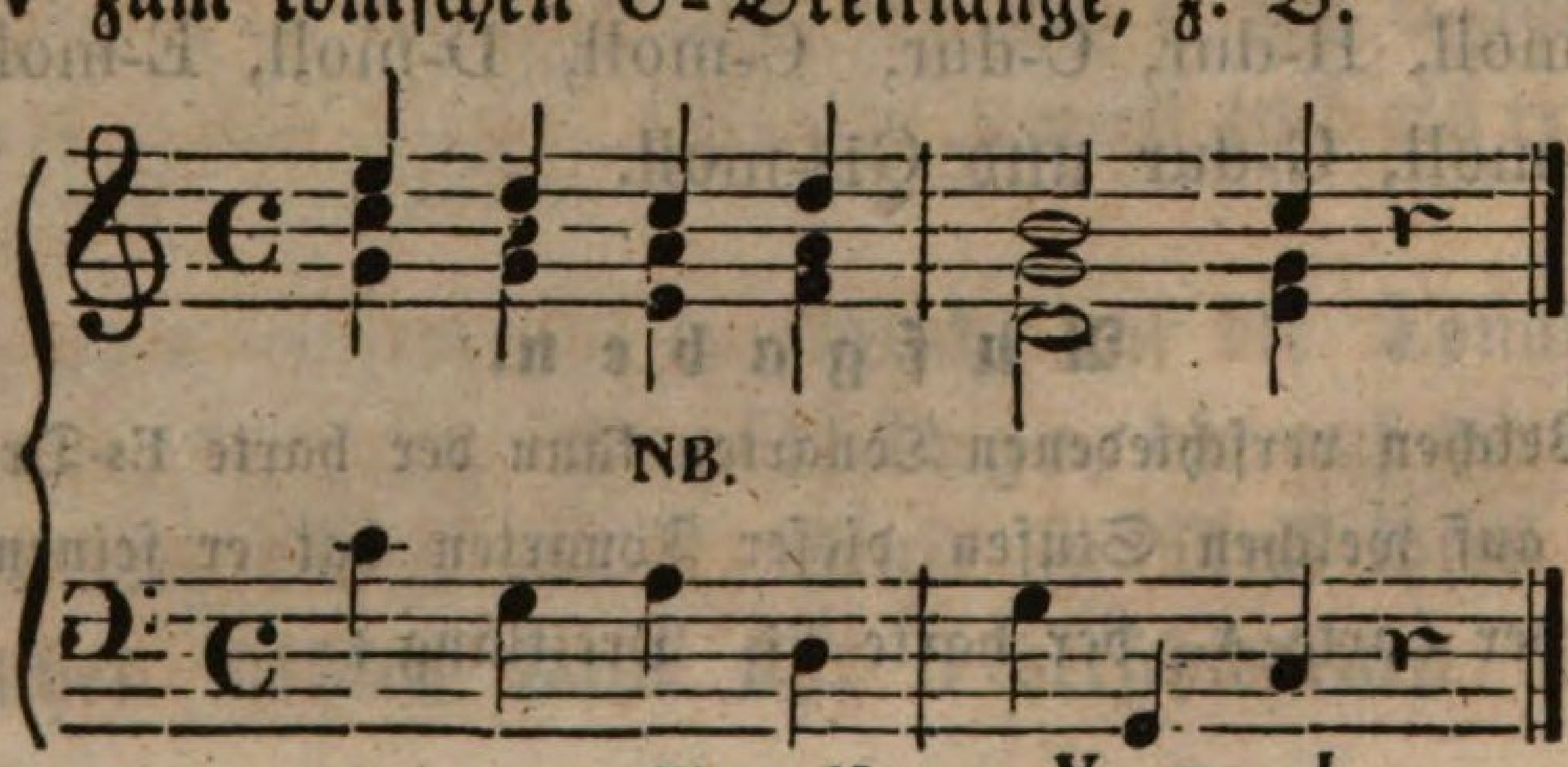
44. In welchen Tonarten und auf welchen Leiterstufen derselben findet sich der verminderte Fis-, A- und E-Dreiklang?

§. 25.

Ausweichungen vermittelst eines gemeinsamen Akkords.

1. Nah verwandte Tonarten haben in ihren Leitern nicht nur mehrere Töne miteinander gemein, sondern meistens auch mehrere Akkorde. So haben z. B. C-dur und A-moll den d-, F-, a- und h°-Dreiklang gemeinsam, C-dur und E-moll den C-, e- und a-Dreiklang. Solche Tonarten sind also nicht bloß hinsichtlich ihrer Leitern, sondern auch hinsichtlich ihrer Harmonien mit einander verwandt. Ihre Verwandtschaft ist auch eine akkordische. Und diese Verwandtschaft erstreckt sich oft auf Tonarten, die im Hinblick auf ihre Vorzeichnung zuweilen ziemlich ferne von einander stehen. So haben z. B. A-moll und Gis-moll den E-Dreiklang mit einander gemein.
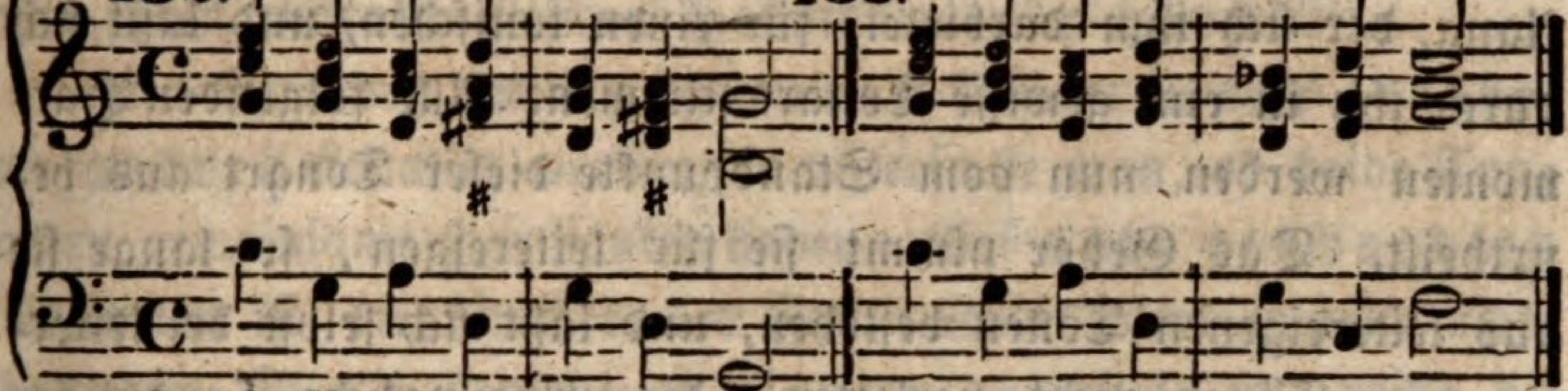
2. Soll nun von einer Tonart in eine akkordisch verwandte andere Tonart ausgewichen werden, so besteht das Verfahren darin, daß man einen Akkord ergreift, welcher beiden Tonarten gemeinsam ist, diesen aber nicht mehr als der bisherigen, sondern als der nachfolgenden Tonart angehörig betrachtet, und ihn dieser neuen Tonart gemäß fortschreiten läßt. In C-dur hat der weiche A-Dreiklang seinen Sitz auf der 6. Stufe. Bei leitertreuer Modulation bewegt er sich über II-V, oder IV-V zum tonischen C-Dreiklange, z. B.

151.


Betrachtet man nun diesen weichen A-Dreiklang
als ii von G-dur, oder
als iii von F-dur, oder
als i von A-moll, oder
als iv von E-moll,
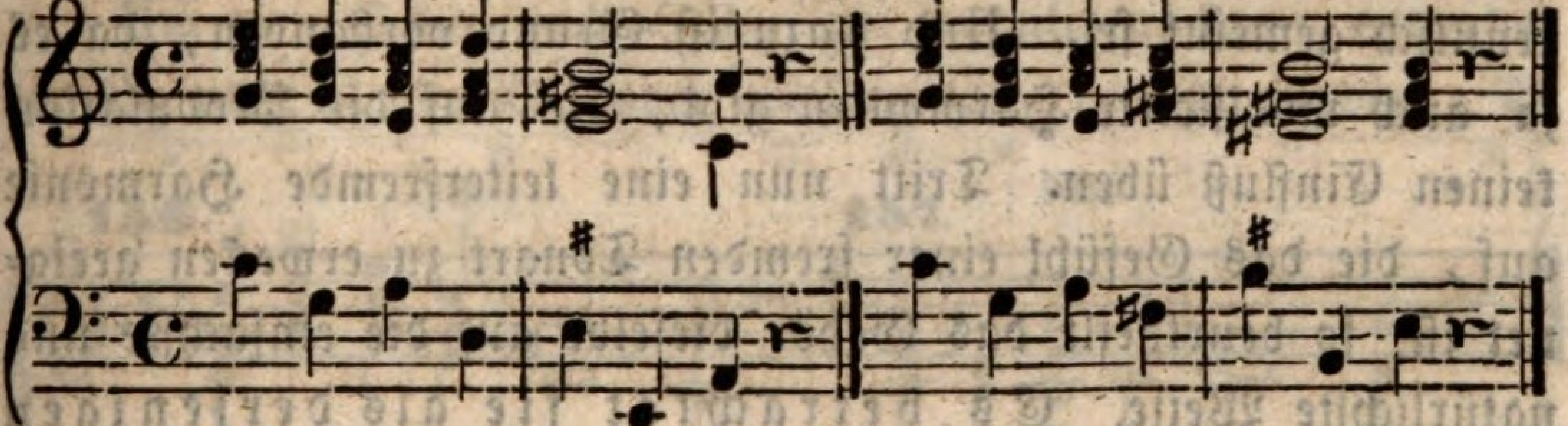
so ist seine Fortschreitung in jedem einzelnen Falle eine andere, und man gelangt dadurch immer in diejenige Tonart, als welcher angehörig man ihn betrachtet hat, z. B.

152. 153.



C: I V vi . . . . C: I V vi . . . .
G: ii V I V I F: iii vi ii V I

154. 155.



C: I V vi . . . . C: I V vi . . . .
a: i iv V – e: iv ii° V – i

Die ausweichende Modulation ist demnach ein rein geistiger Act, der in der Seele des Komponisten vor sich geht und darin besteht, daß man einer Harmonie eine andere Deutung gibt, sich dabei geistig in eine andere Tonart versetzt, und dieser neuen Tonart gemäß die folgenden Harmonieschritte einrichtet. Eine solche Ausweichung wird im Geiste vollbracht, ehe das Ohr noch etwas davon vernimmt.

3. Wie steht es aber mit dem Zuhörer? Wie erklärt sich dieser die auf einander folgenden Harmonien? — Hier kommt es darauf an, ob der Zuhörer den Tonsatz zum ersten Mal hört, oder schon öfters gehört hat. Ist ihm der Modulations-
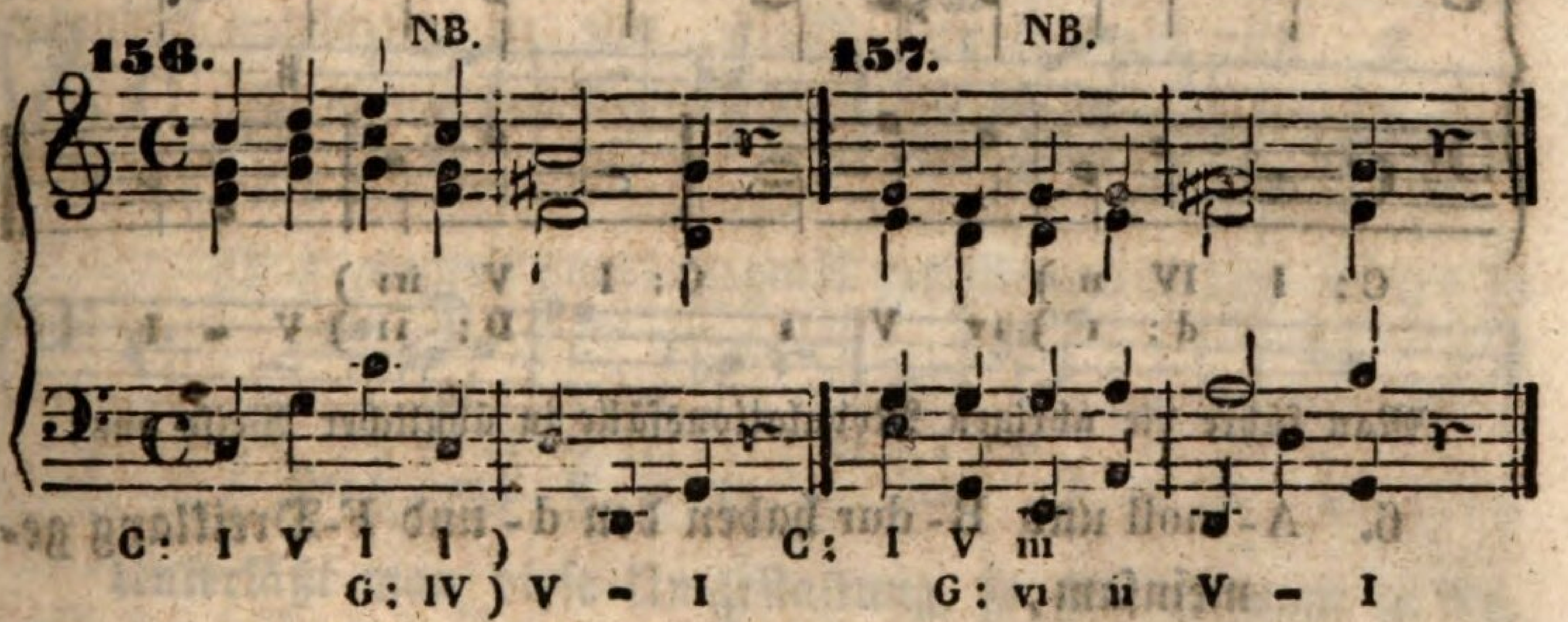
gang bereits bekannt, so wird er sich mit dem Komponisten so ziemlich auf gleichem Standpunkte befinden. Er fühlt die neue Tonart ankommen, noch ehe sie mit ihren eigenthümlichen, entscheidenden Harmonien hervortritt. Wird aber der Tonsatz zum ersten Mal vernommen, so beginnt das Gehör in der Regel erst dann eine andere Tonart zu ahnen, wenn leiterfremde Harmonien auftreten. Die Sache verhält sich etwa folgendermaßen: So lange das Gehör noch von keiner Tonart eingenommen ist, betrachtet es den ersten harten oder weichen Dreiklang, der sich ihm darbietet, für einen tonischen, und läßt sich durch ihn in eine gewisse Tonart stimmen. Alle folgenden Harmonien werden nun vom Standpunkte dieser Tonart aus beurtheilt. Das Gehör nimmt sie für leitereigen, so lange sie aus leitereigenen Tönen bestehen, und läßt sich selbst bei leiterfremden Tönen nicht verleiten, die ursprüngliche Tonart sogleich aufzugeben. Es hält mit einer gewissen Zähigkeit an derselben fest, gleichsam fragend, ob es mit der Ausweichung auch ernstlich gemeint sei. Und dazu ist Grund vorhanden, da es ja auch modificirte Harmonien gibt, die auf die Modulation keinen Einfluß üben. Tritt nun eine leiterfremde Harmonie auf, die das Gefühl einer fremden Tonart zu erwecken geeignet ist, so beurtheilt das Gehör dieselbe auf die einfachste und natürlichste Weise. Es betrachtet sie als derjenigen Tonart angehörig, welche mit der eben verlassenen möglichst nahe und innig verwandt ist. Demnach hält es den harten D-Dreiklang in Nr. 152 nicht für D: I, oder A: IV, oder g: V, oder fis: VI; sondern für G: V, weil eben G-dur mit der verlassenen C-Tonart näher verwandt ist, als alle übrigen noch genannten Tonarten. Freilich ist das Ohr bei dieser Erklärungsweise auch manchen Täuschungen ausgesetzt. So nimmt z. B. das Gehör den weichen G-Dreiklang in Nr. 153 für F: II, weil alle andern Tonarten, in welchen dieser Akkord noch vorkommt (G-moll, D-moll, B-dur und Es-dur), in entfernterem Grade mit C-dur verwandt sind. Allein der Componist hätte sich bei dem 4. Akkorde im Geiste auch nach D-moll versetzen und also fortfahren können: d: I IV
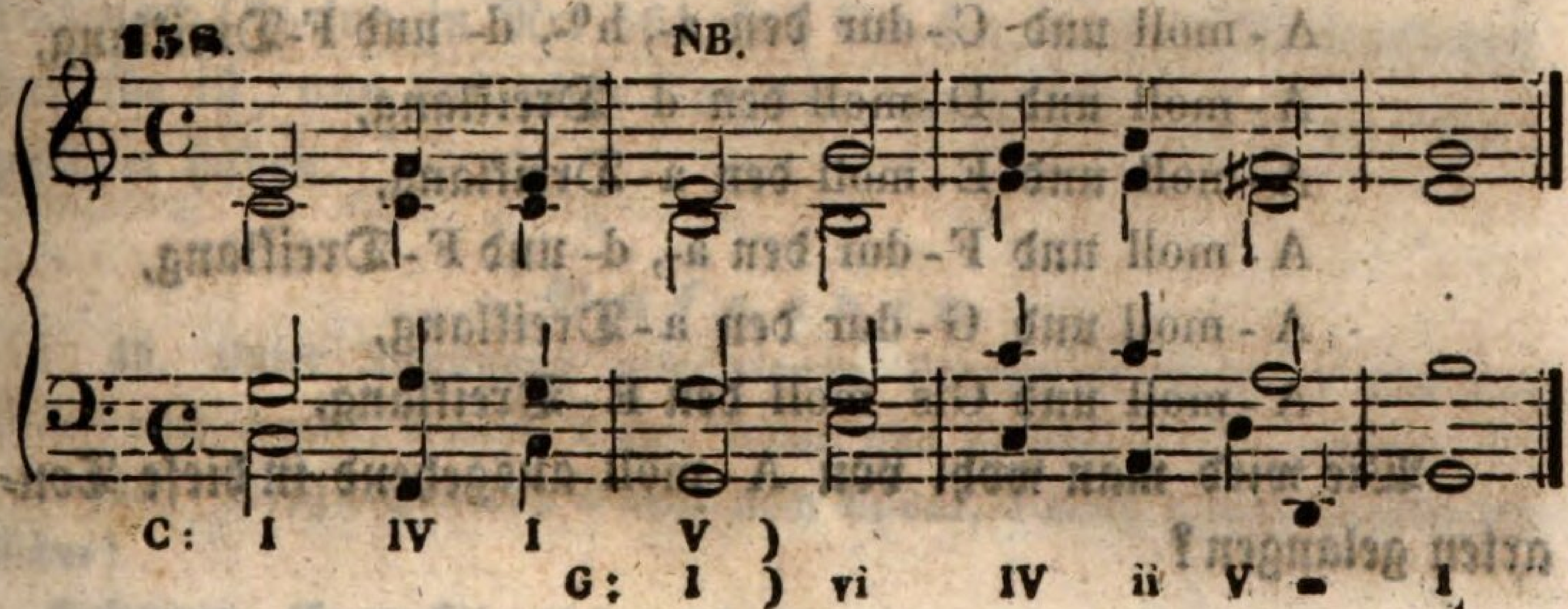
V i. Dem Komponisten wäre dann der g-Dreiklang als d: IV erschienen, während der Hörer sich denselben, dem oben ausgesprochenen Gesetze gemäß, als F: II zu denken hätte. Daraus geht hervor, daß das Ohr bei dem ersten Eintritt leiterfremder Harmonien nicht immer mit Bestimmtheit sich der neuen Tonart bewußt werden kann, daß bei der Beurtheilung mancherlei Zweifel entstehen können; daß sich aber diese Zweifel lösen, je mehr die neue Tonart sich durch die ihr eigenthümlich angehörigen Harmonien dokumentirt, — je mehr sie mit ihren charakteristischen Hauptharmonien hervortritt.

4. Soll von einer gegebenen Tonart in eine gegebene andere modulirt werden, so untersuche man, ob beide Tonarten gemeinsame Harmonien haben. Bei nahe verwandten Tonarten ist dieß immer der Fall. Eine solche ergreife man, betrachte sie als der neuen Tonart angehörig und reihe die folgenden Akkorde dieser neuen Auffassung gemäß an.

An einigen Beispielen soll dieß deutlich gemacht werden.

Um von C-dur nach G-dur zu moduliren, kann entweder der C-, oder c-, oder G-, oder a-Dreiklang benützt werden, z. B.
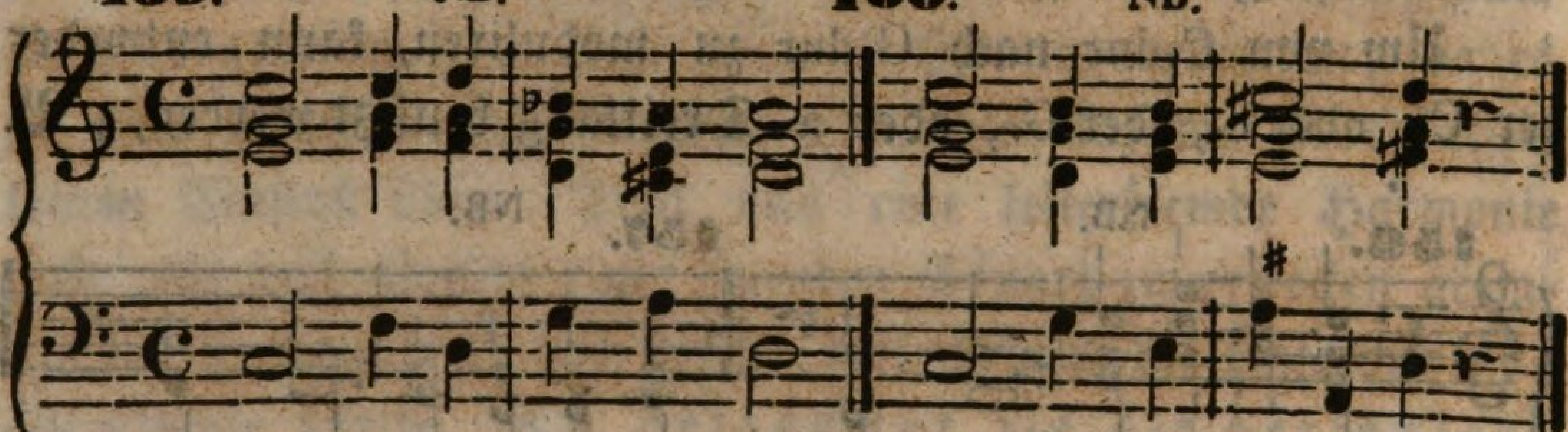




In Nr. 156 wurde C: I als G: IV betrachtet, in Nr. 157 C: iii als G: iv, in Nr. 158 C: V als G: I, und überall hatte eine derartige Auffassung eine Ausweichung nach G-dur zur Folge.

Welchen Abschluß würden diese Beispiele erhalten haben, wenn man die mit NB. bezeichneten Akkorde nicht mehrdeutig aufgefaßt, sondern der anfänglichen Tonart gemäß behandelt hätte?

5. C-dur und D-moll haben den d-Dreiklang gemeinsam,
C-dur und D-dur den e- und G-Dreiklang,
C-dur und E-moll den C-, e- und a-Dreiklang,
C-dur und F-dur den C-, d-, F- und a-Dreiklang,
C-dur und F-moll den C-Dreiklang,
C-dur und A-moll den d-, F-, a- und h°-Dreiklang,
C-dur und B-dur den d- und F-Dreiklang,
C-dur und H-moll den G-Dreiklang,

Wie wird also von C-dur in diese Tonarten zu moduliren sein?

159. NB. **160.** NB.



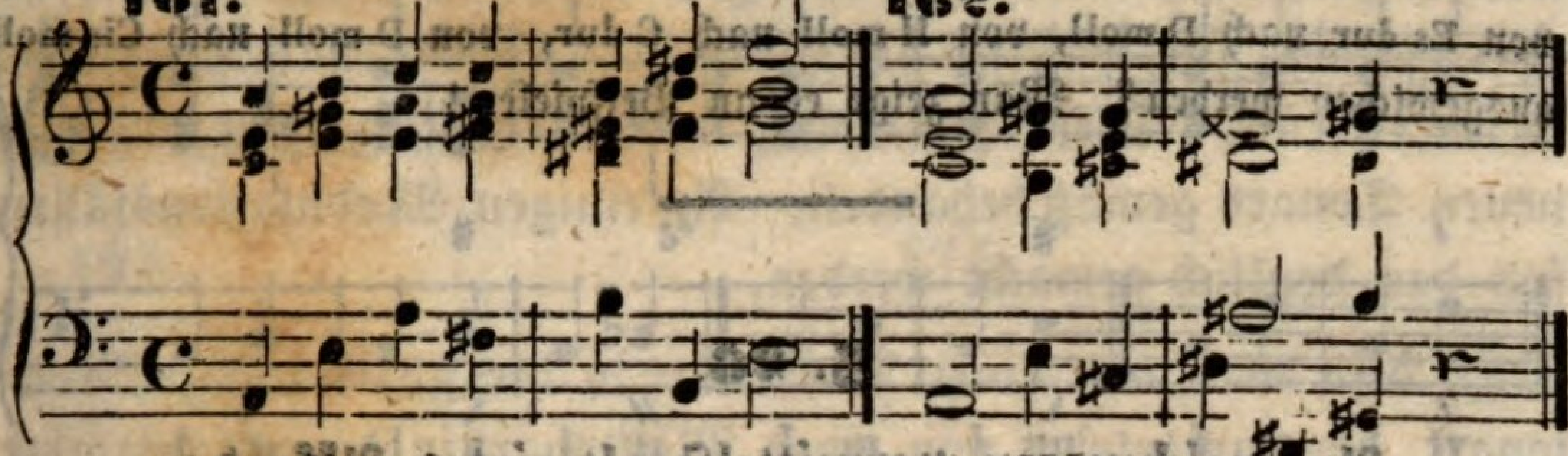
C: I IV ii) C: I V iii)
d: i) iv V i D: ii) V — I

Man führe die übrigen Modulationsfälle in ähnlicher Weise aus!

6. A-moll und B-dur haben den d- und F-Dreiklang gemeinsam,
A-moll und C-dur den a-, h°-, d- und F-Dreiklang,
A-moll und D-moll den d-Dreiklang,
A-moll und E-moll den a-Dreiklang,
A-moll und F-dur den a-, d- und F-Dreiklang,
A-moll und G-dur den a-Dreiklang,
A-moll und Gis-moll den E-Dreiklang.

Wie wird man wohl von A-moll ausgehend in diese Tonarten gelangen?

161. 162.



a: i V i) a: i V)
e: iv) ii⁰ V – i gis: VI) iv V – i

In ähnlicher Weise sind auch die übrigen Modulationsfälle auszuführen!
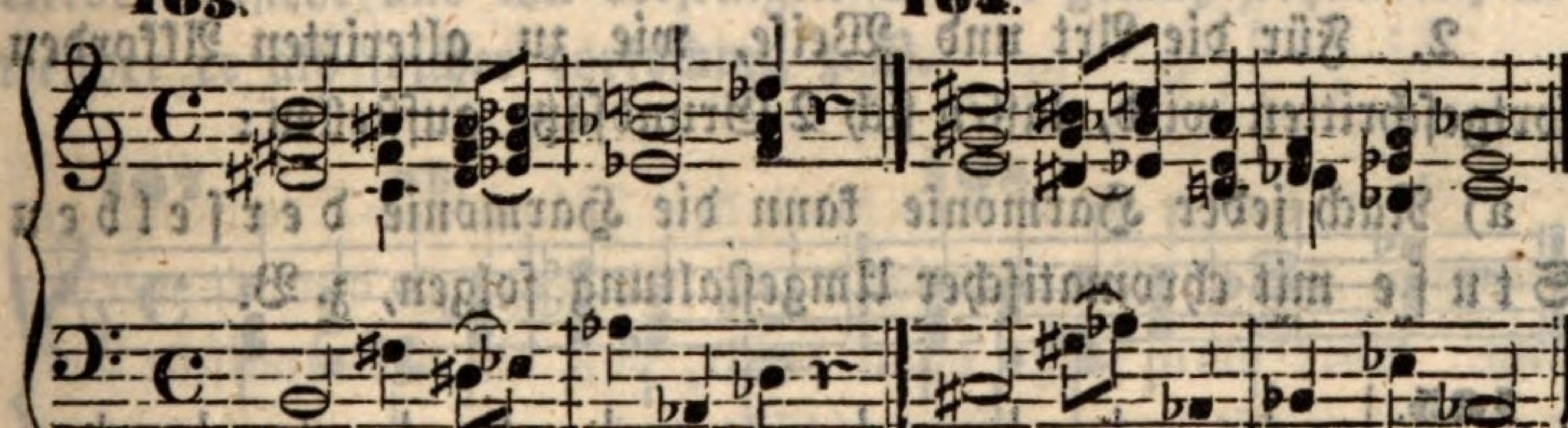
7. Kreuz- und B-Tonarten haben ebenfalls öfters Akkorde miteinander gemein, namentlich wenn die Zahl der Kreuze und Be'en beträchtlich ist. So haben z. B.

H-dur und Des-dur den Fis- oder Ges-Dreiklang, auch den dis- oder es-Dreiklang gemeinsam,

Cis-moll und As-dur den Gis- oder As-Dreiklang.

Bei derartigen Modulationsfällen wird der gemeinsame Akkord gewöhnlich enharmonisch umgestaltet, z. B.

163. 164.



H: I V iii) cis: i V
Des: ii) V – I As: I – ii V I

Unterläßt man diese Umgestaltung, so gelangt man in Nr. 163 nach Cis-dur, in Nr. 164 nach Gis-dur, was im Wesentlichen dasselbe ist, nur daß diese Tonarten mehr als 6 Kreuze vorgezeichnet haben.

Aufgaben.

45. Unter Benützung gemeinsamer Harmonien modulire man von G dur nach A-moll, H-moll, C-dur, D-dur und E-moll!

46. Deßgleichen von C-moll nach Es-dur, F-moll, G-moll, As-dur und B-dur!

47. Durch welche gemeinsame Harmonie kann von D-dur nach C-moll, von Es-dur nach D-moll, von H-moll nach C-dur, von D-moll nach Cis-moll ausgewichen werden? Man zeige es an Beispielen!

---

§. 26.
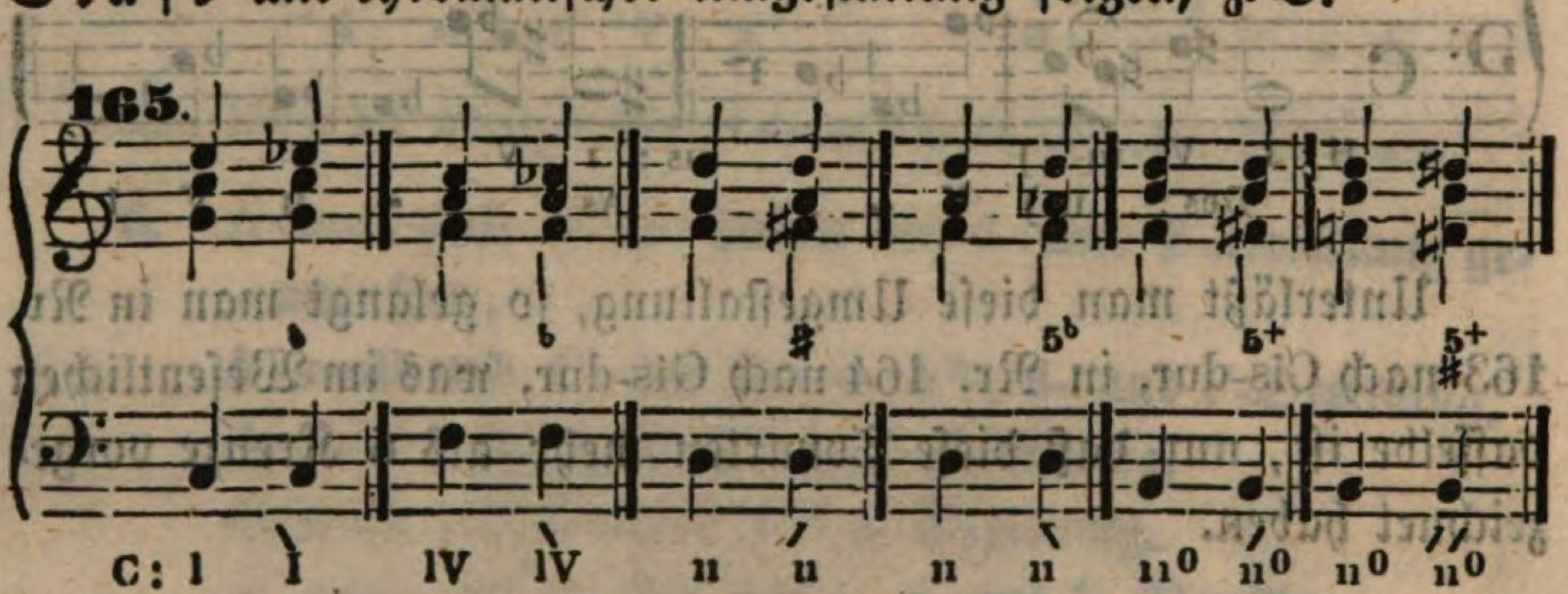
Ausweichungen vermittelst alterirter Akkorde.

1. Ein ganz vorzügliches Mittel, Ausweichungen zu bewirken, bieten die alterirten Harmonien dar. Ihr Wesen und ihre Bedeutung ist bereits in §. 22 beleuchtet worden. Dort haben sie auf die Modulation keinen Einfluß geübt, weil man die chromatische Umänderung als eine unwesentliche betrachtete. Man kann ihnen aber Einfluß gestatten, sofern man sie als Akkorde ansieht, die einer fremden Leiter angehören. Bei solcher Anschauungsweise leisten sie der ausweichenden Modulation die wichtigsten Dienste und gewähren namentlich die Möglichkeit, mit raschen Schritten in die entferntesten Tonarten zu gelangen.
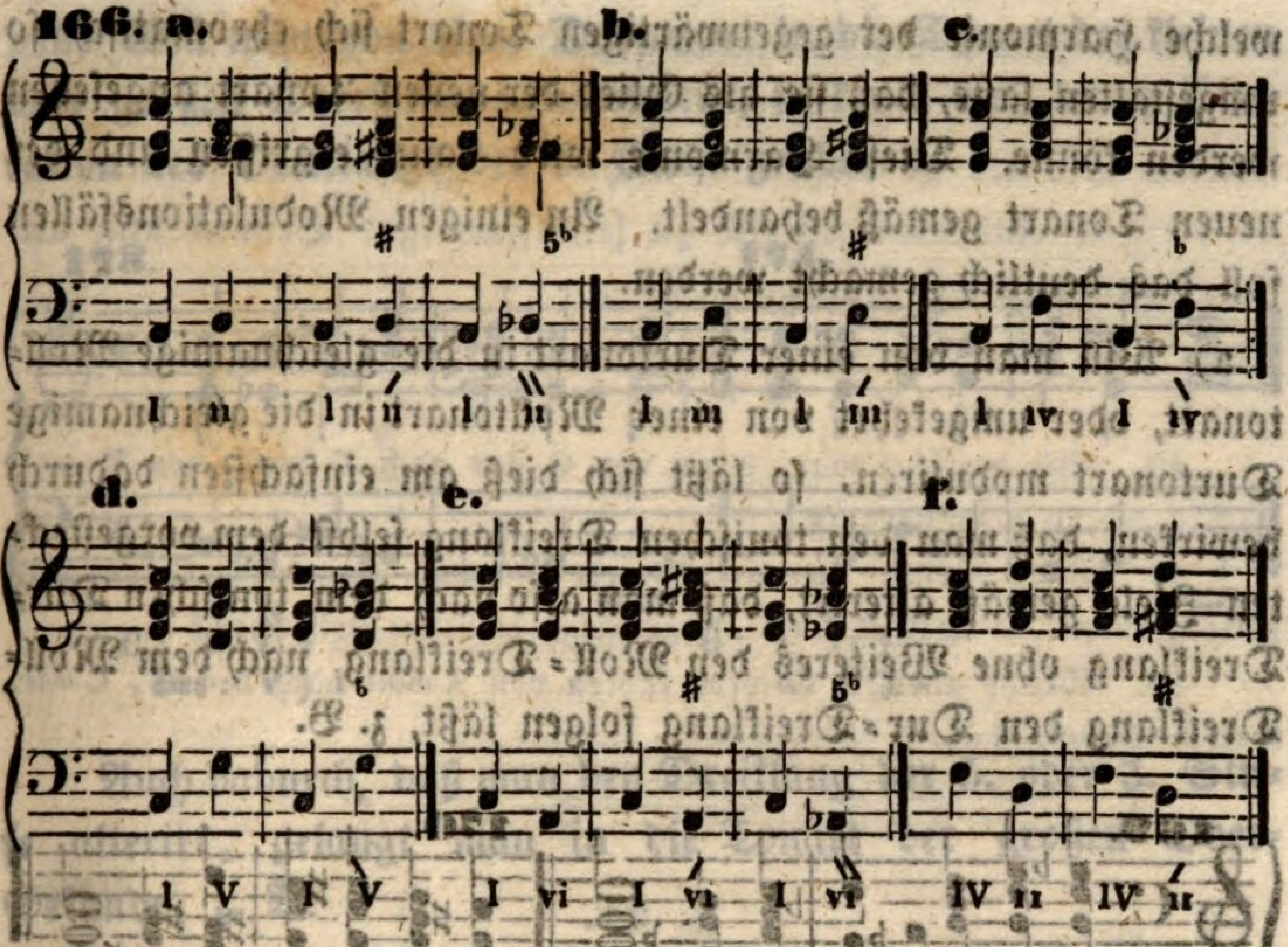
2. Für die Art und Weise, wie zu alterirten Akkorden fortgeschritten wird, lassen sich 2 Grundsätze aufstellen:

a) Nach jeder Harmonie kann die Harmonie derselben Stufe mit chromatischer Umgestaltung folgen, z. B.
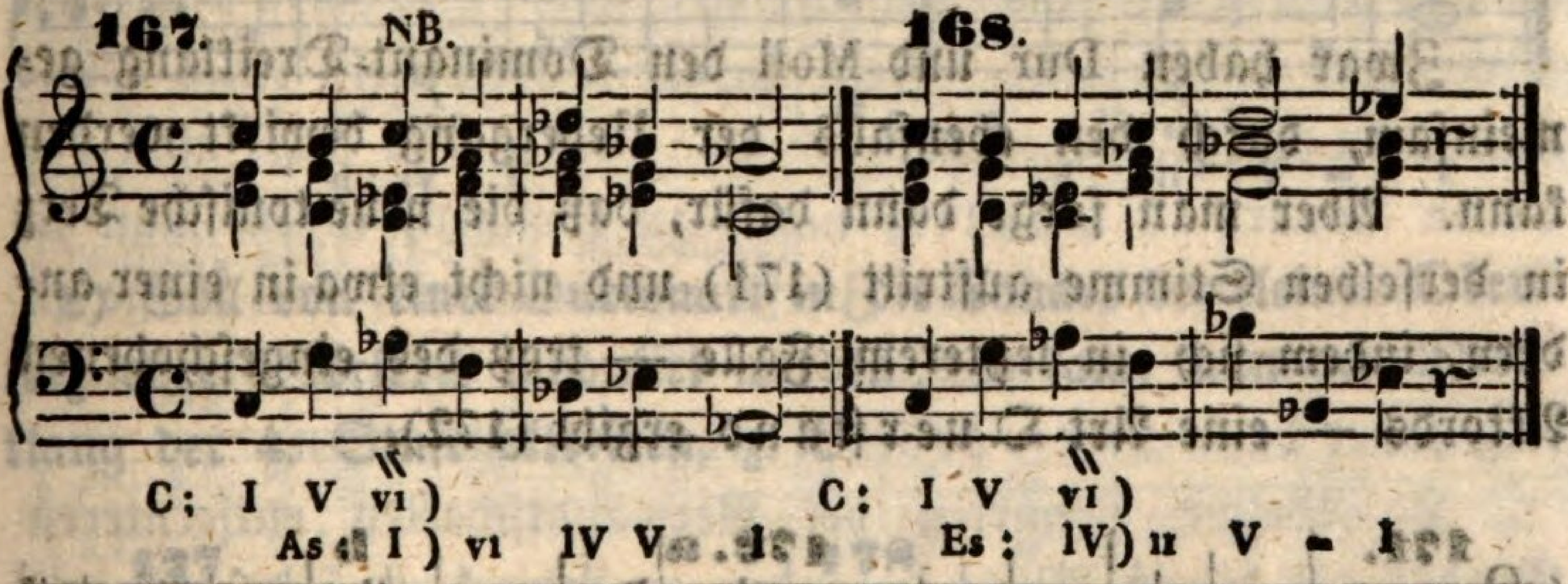
165.



b) Sind 2 Akkorde in ihrer ursprünglichen Gestalt verbindungsfähig, so behalten sie diese Eigenschaft, auch wenn der 2. Akkord chromatisch verändert wird, z. B.



3. Will man nun einen alterirten Akkord zu Ausweichungen benützen, so besteht das Verfahren darin, daß man ihn nicht mehr als einen alterirten, sondern als einen leitertreuen Akkord ansieht und ihn derjenigen Tonart gemäß behandelt, in welcher er als solcher vorkommt, z. B.

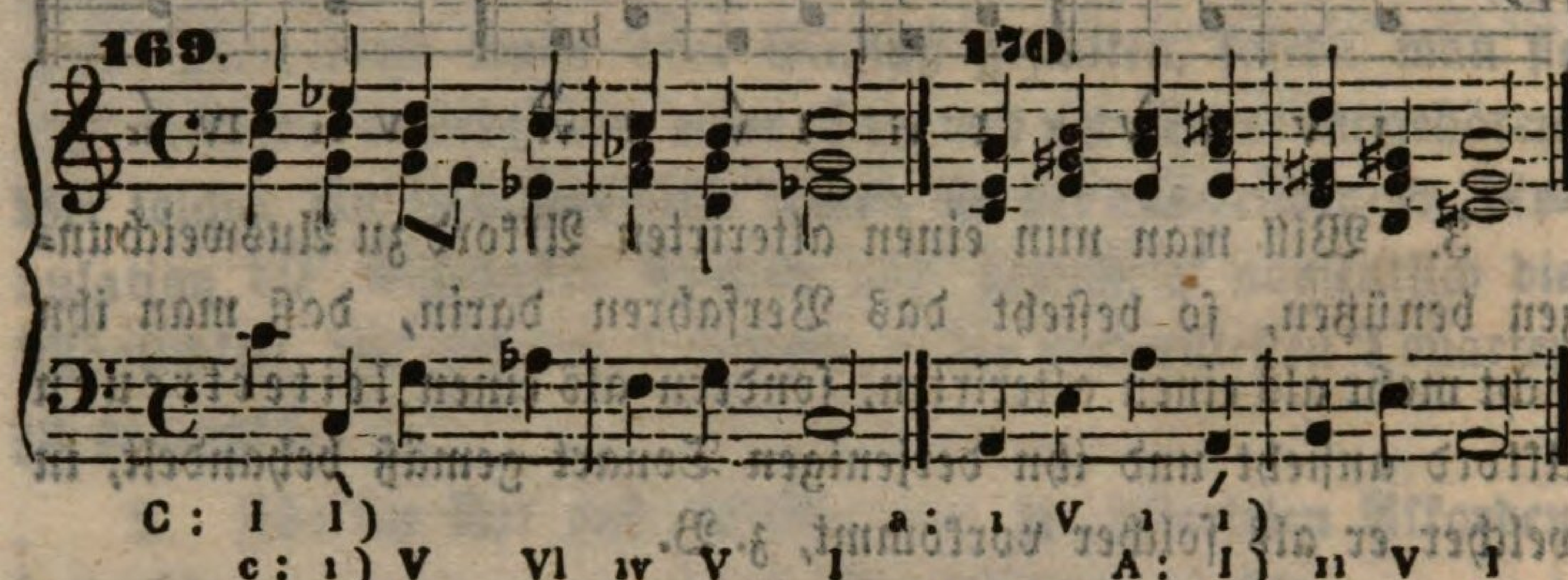


Der alterirte Dreiklang der 6. Stufe würde auf die Modulation keinen Einfluß geübt haben, wenn man ihn behandelt hätte, wie früher in Nr. 141. Indem man ihn aber in Nr. 167 als As: I, in Nr. 168 als Es: IV betrachtete, mußte man nothwendig in andere Tonarten kommen.
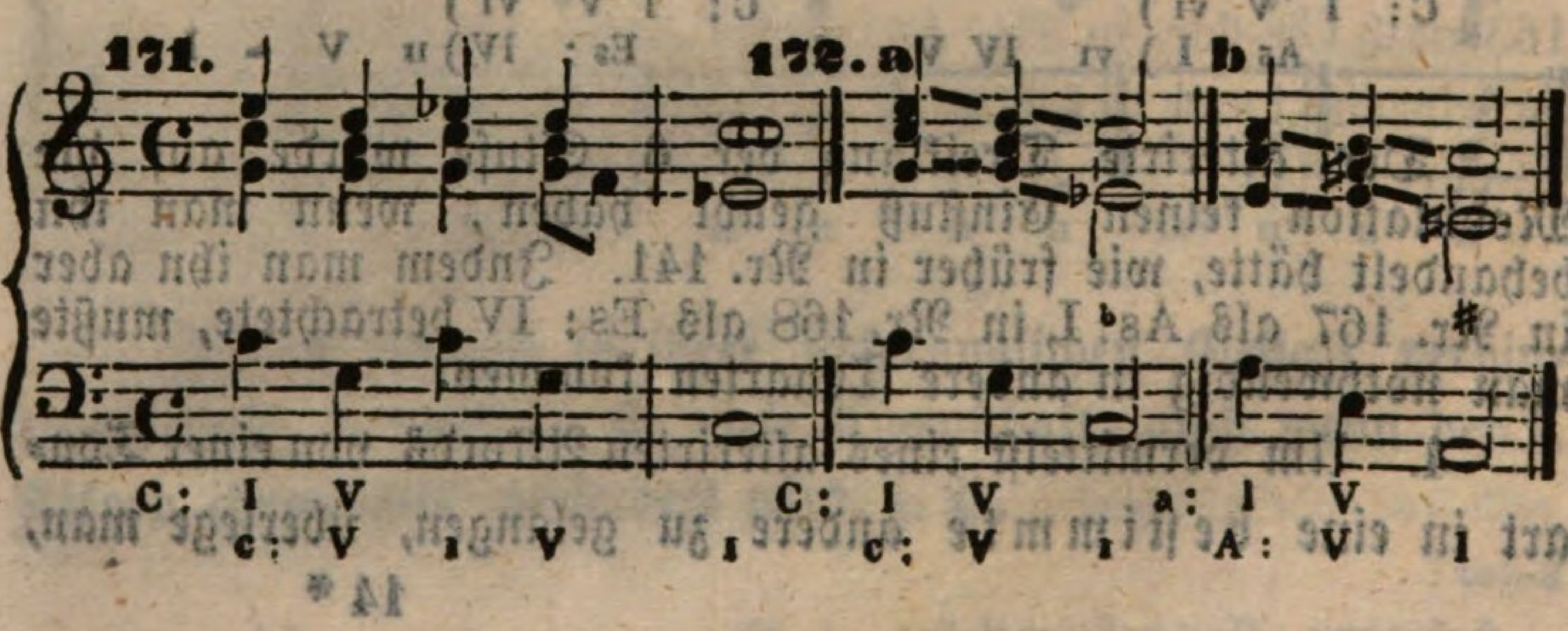
4. Um vermittelst eines alterirten Akkords von einer Tonart in eine bestimmte andere zu gelangen, überlege man,

welche Harmonie der gegenwärtigen Tonart sich chromatisch so umgestalten lasse, daß sie als Glied der neuen Tonart angesehen werden könne. Diese Harmonie wird dann ergriffen und der neuen Tonart gemäß behandelt. An einigen Modulationsfällen soll das deutlich gemacht werden.

a) Will man von einer Durtonart in die gleichnamige Molltonart, oder umgekehrt von einer Molltonart in die gleichnamige Durtonart moduliren, so läßt sich dieß am einfachsten dadurch bewirken, daß man den tonischen Dreiklang selbst dem vorgesteckten Ziele gemäß alterirt, daß man also nach dem tonischen Dur-Dreiklang ohne Weiteres den Moll-Dreiklang nach dem Moll-Dreiklang den Dur-Dreiklang folgen läßt, z. B.
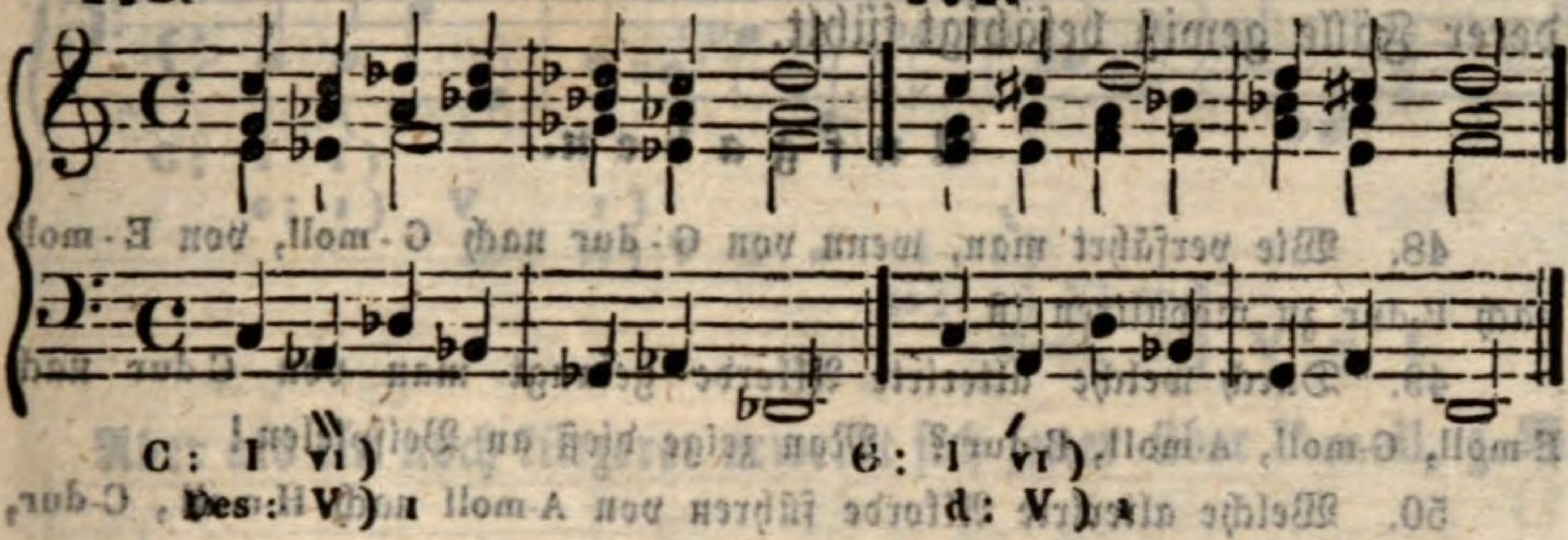


Zwar haben Dur und Moll den Dominant-Dreiklang gemeinsam, durch den ebenfalls der Uebergang bewirkt werden kann. Aber man sorge dann dafür, daß die neue tonische Terz in derselben Stimme auftritt (171) und nicht etwa in einer andern, indem sich in letzterem Falle — trotz des eingeschobenen Akkords — eine Art Querstand ergibt (172).
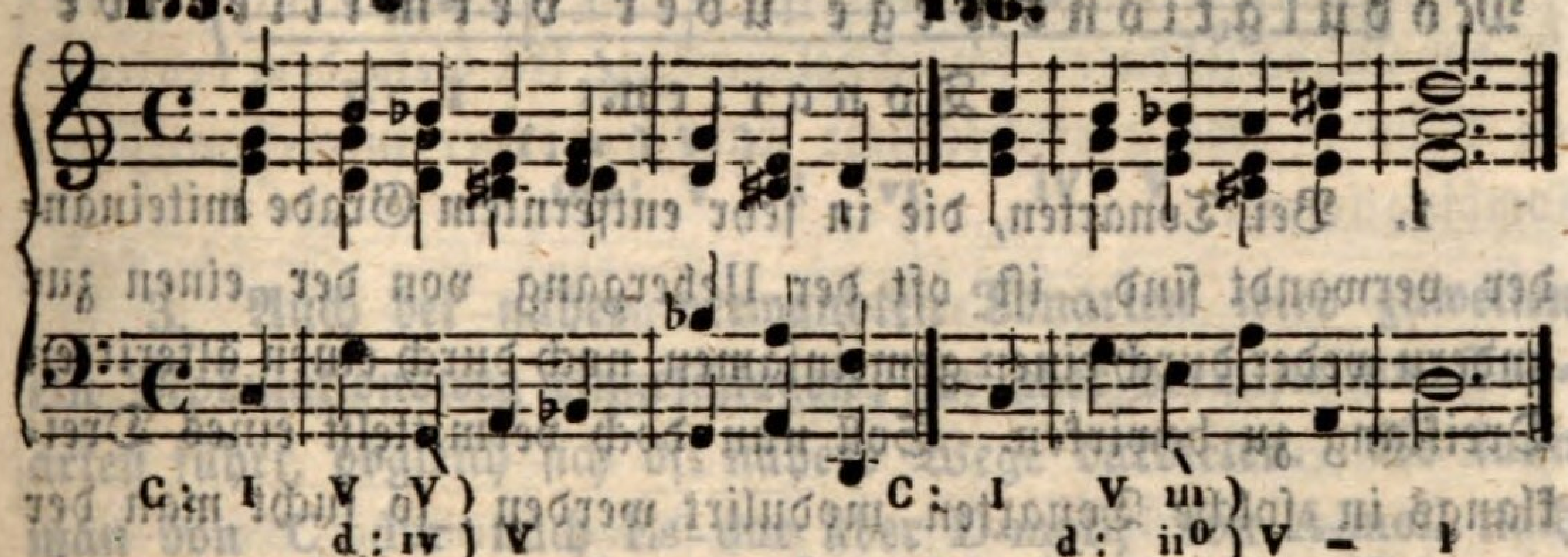


b) Will man von einer Durtonart in die Tonart der kleinen oder großen Obersekunde moduliren, so kann dieß durch Alteration des Dreiklangs der 6. Stufe geschehen.

173. 174.
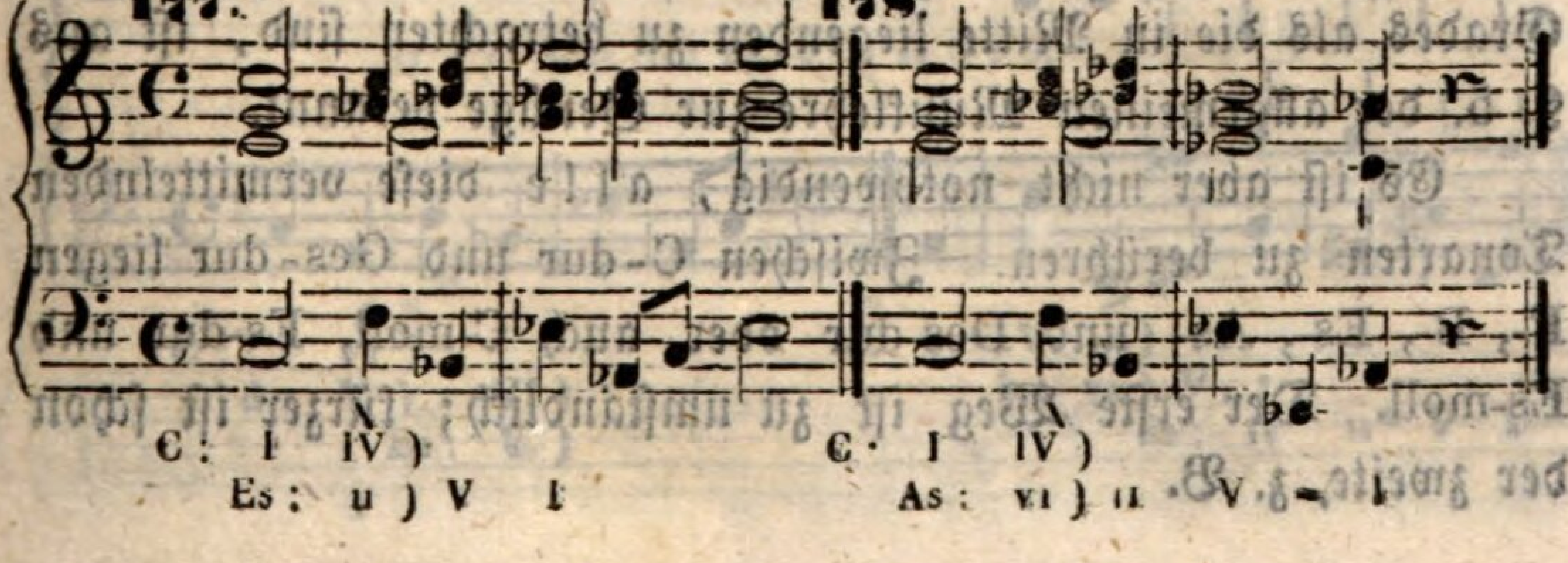


Auch dadurch, daß man den Dreiklang der 5. oder 3. Stufe alterirt, gelangt man in die Tonart der großen Ober-Sekunde, z. B.

175. 176.



c) Soll von einer Durtonart in die Tonart der kleinen Oberterz oder Obersexte modulirt werden, so kann man den Dreiklang der 4. Stufe alteriren, z. B.

177. 178.



Der Raum dieses Buches gestattet nicht, für jeden einzelnen Modulationsfall bestimmte Fingerzeige zu geben. Für den denkenden Schüler ist dieß auch nicht nöthig, da er auf Grund der bisherigen Andeutungen sich zu selbstständiger Behandlung anderer Fälle gewiß befähigt fühlt.

Aufgaben.

48. Wie verfährt man, wenn von G-dur nach G-moll, von E-moll nach E-dur zu moduliren ist.

49. Durch welche alterirte Akkorde gelangt man von C dur nach E-moll, G-moll, A-moll, B-dur? Man zeige dieß an Beispielen!

50. Welche alterirte Akkorde führen von A-moll nach H-moll, C-dur, D-moll, E-moll, G dur? Beispiele!

---

§. 27.
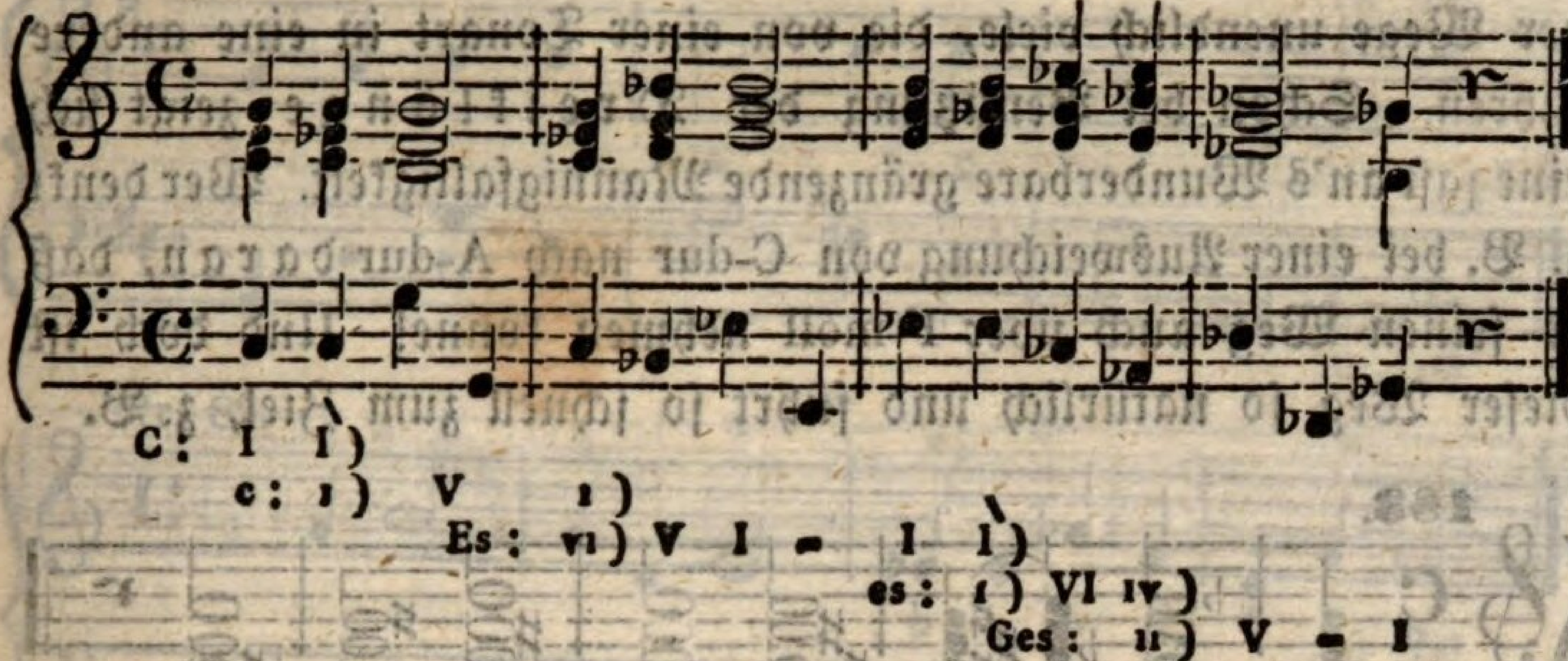
Modulationswege über vermittelnde Tonarten.

1. Bei Tonarten, die in sehr entferntem Grade miteinander verwandt sind, ist oft der Uebergang von der einen zur andern weder durch einen gemeinsamen, noch durch einen alterirten Dreiklang zu bewirken. Soll nun doch vermittelst eines Dreiklangs in solche Tonarten modulirt werden, so sucht man der neuen Tonart allmählich näher zu kommen, indem man in Tonarten modulirt, die als Zwischenstationen auf dem Wege zu der entfernteren betrachtet werden können. Der Modulationsweg führt dann über vermittelnde Tonarten.

2. Welche Tonarten bei Verwandtschaften entfernteren Grades als die in Mitte liegenden zu betrachten sind, ist aus §. 5. der allgemeinen Musiklehre zur Genüge bekannt.
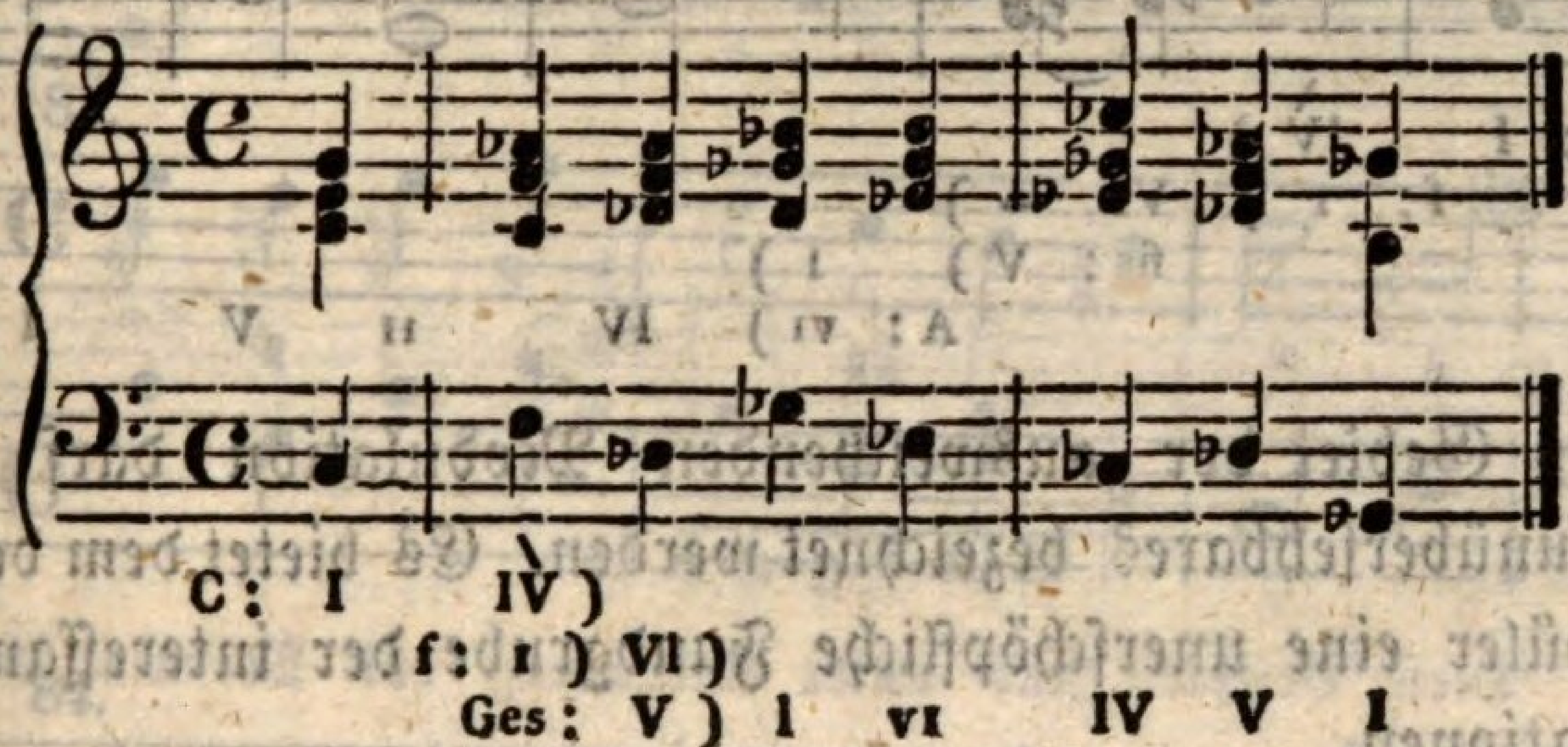
Es ist aber nicht nothwendig, alle diese vermittelnden Tonarten zu berühren. Zwischen C-dur und Ges-dur liegen F-, B-, Es-, As- und Des-dur oder auch C-moll, Es-dur und Es-moll. Der erste Weg ist zu umständlich; kürzer ist schon der zweite, z. B.

179.
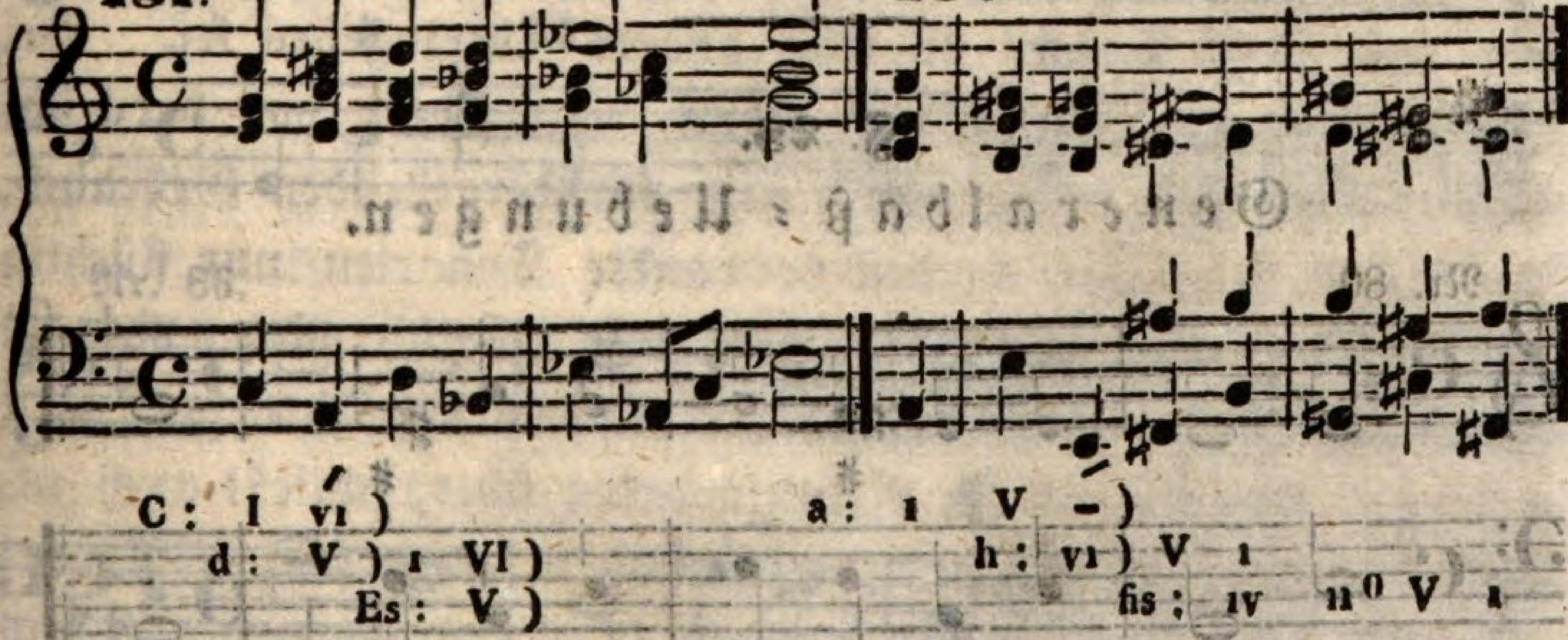


Aber als ein noch kürzerer erweist sich jener über F-moll, z. B.

180.



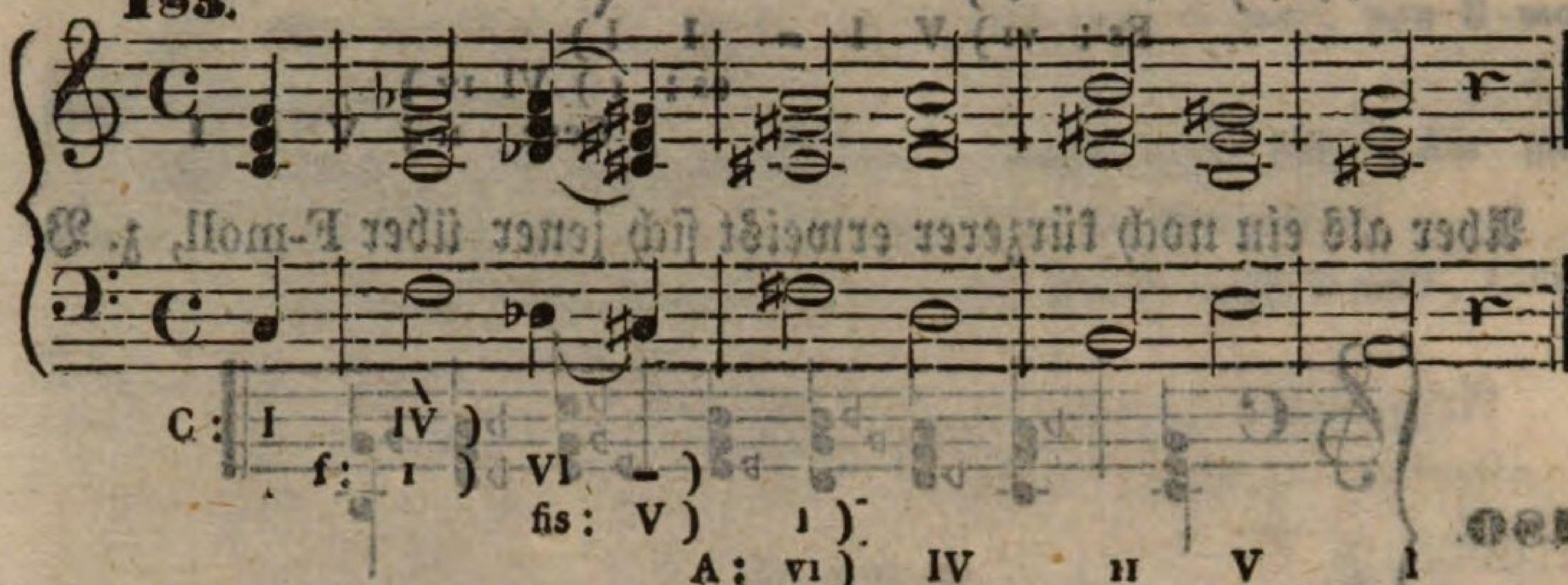
3. Auch bei näher verwandten Tonarten wird zuweilen ein Modulationsweg eingeschlagen, der über vermittelnde Tonarten führt, obgleich sich oft nähere Wege darbieten. So kann man von C-dur nach Es-dur über D-moll, von A-moll nach Fis-moll über H-moll moduliren:

181. 182.



4. Ueberhaupt gibt es bei unserem temperirten Tonsystem der Wege unendlich viele, die von einer Tonart in eine andere führen. Schon bei Benützung der Dreiklänge zeigt sich eine fast an's Wunderbare gränzende Mannigfaltigkeit. Wer denkt z. B. bei einer Ausweichung von C-dur nach A-dur daran, daß er seinen Weg auch über F-moll nehmen könne! Und doch ist dieser Weg so natürlich und führt so schnell zum Ziel, z. B.

183.



Das Gebiet der ausweichenden Modulation darf daher als ein unübersehbares bezeichnet werden. Es bietet dem denkenden Schüler eine unerschöpfliche Fundgrube der interessantesten Combinationen.

Aufgaben.

51. Bei einer Ausweichung von C-dur nach D-dur soll die A-moll-Tonart berührt werden!

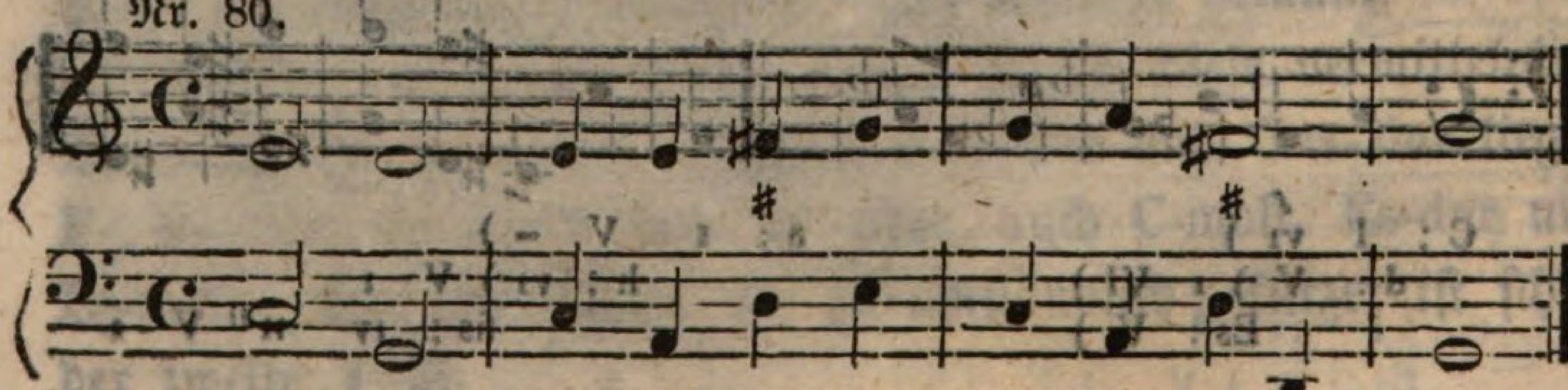
52. Man modulire von A-moll nach E-moll, den Weg über G-dur nehmend!

53. Man gehe unter Benützung einer vermittelnden Tonart von D-dur nach B-dur, von E-moll nach Gis-moll!
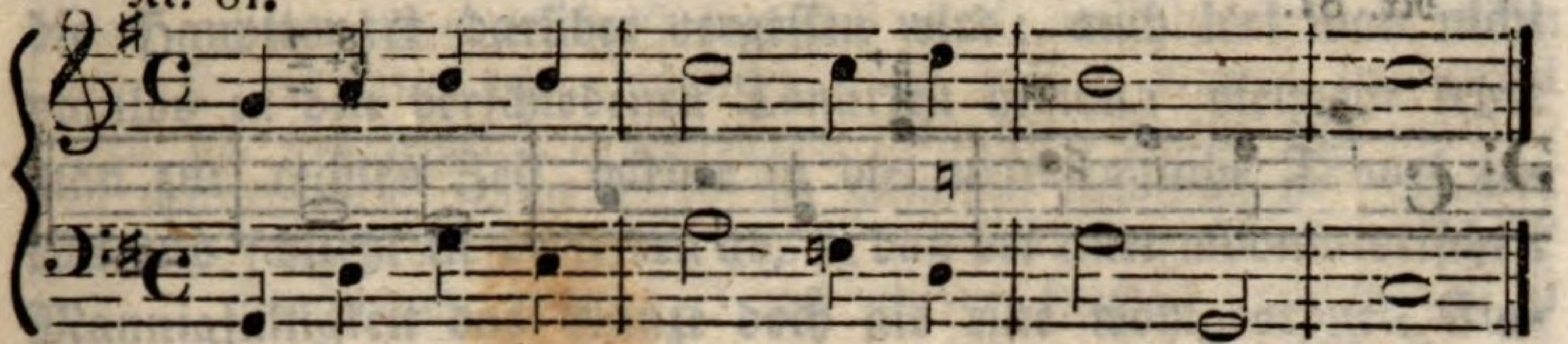
§. 28.

Generalbaß-Uebungen.
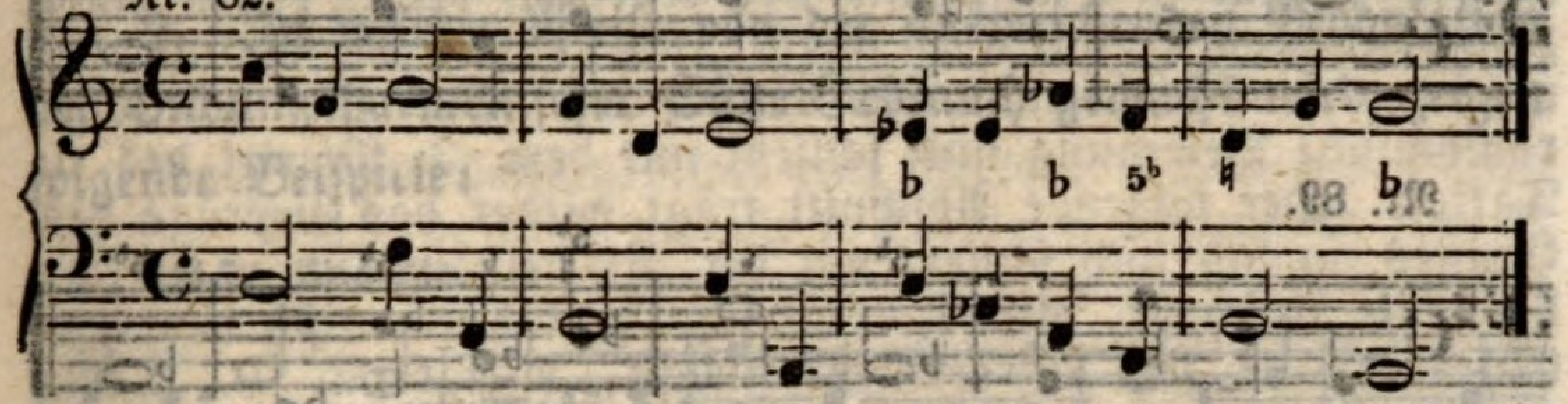
Nr. 80.
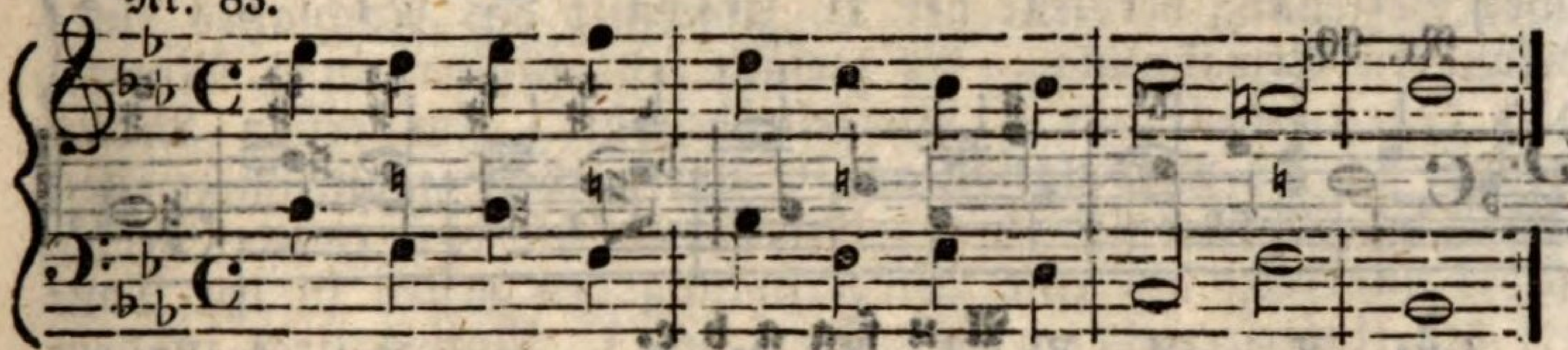


Nr. 81.
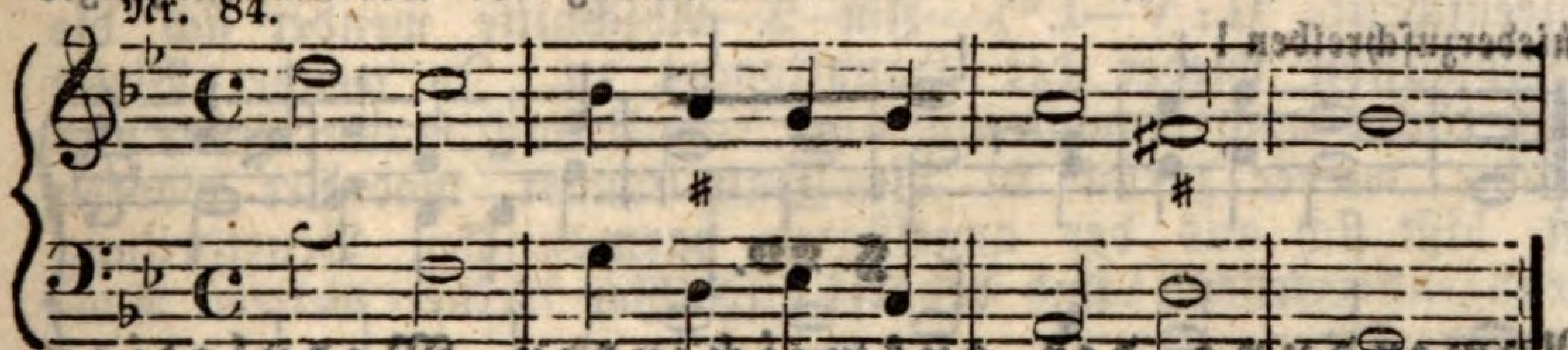


Nr. 82.
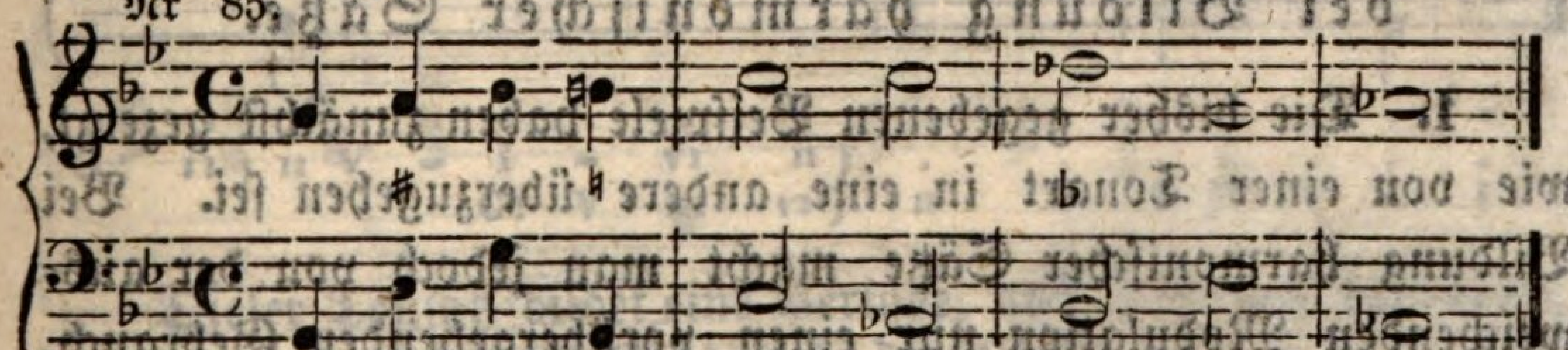


Nr. 83.
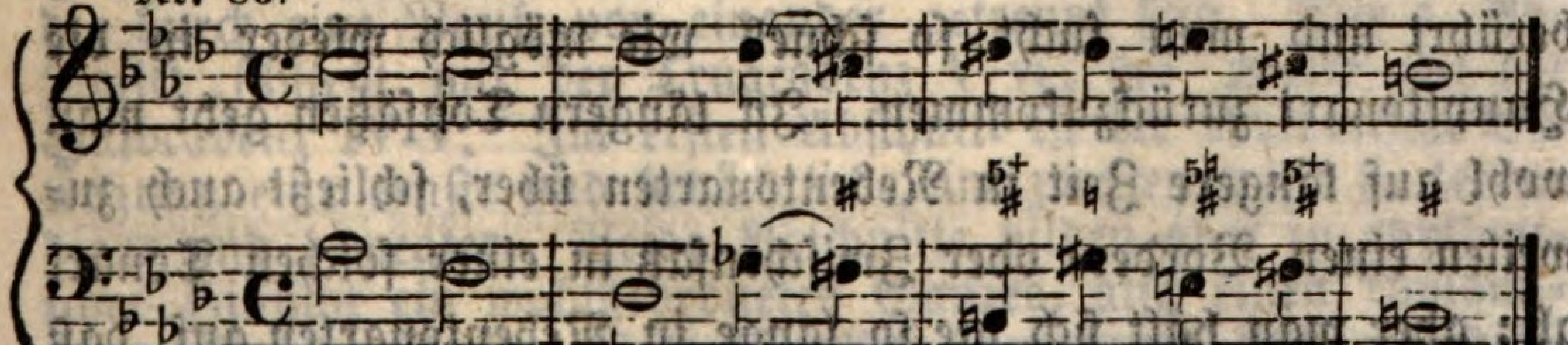


Nr. 84.



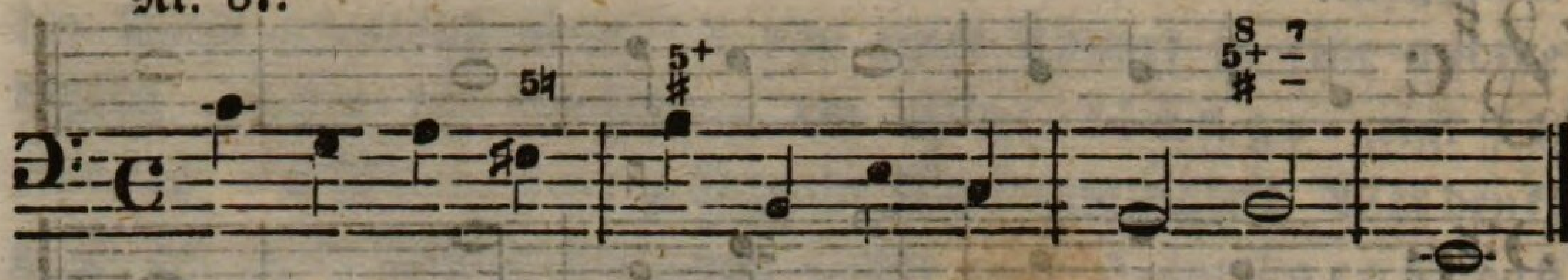
Nr 85.
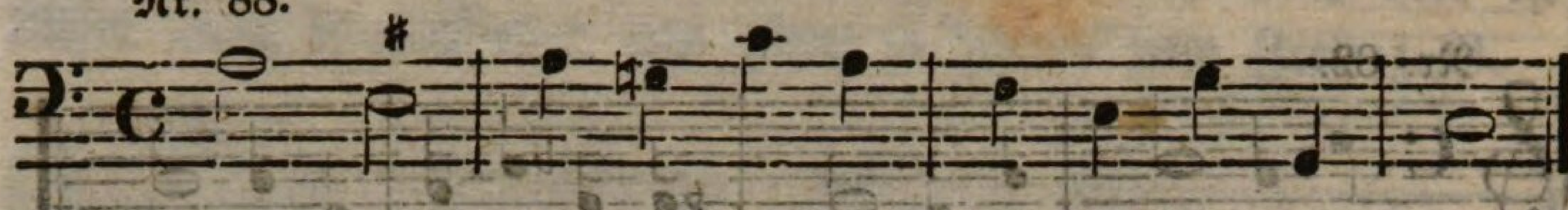


Nr. 86.



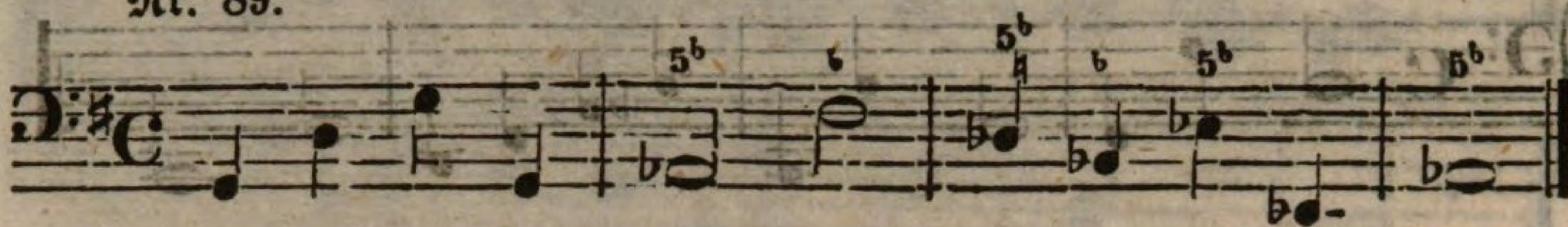
Nr. 87.



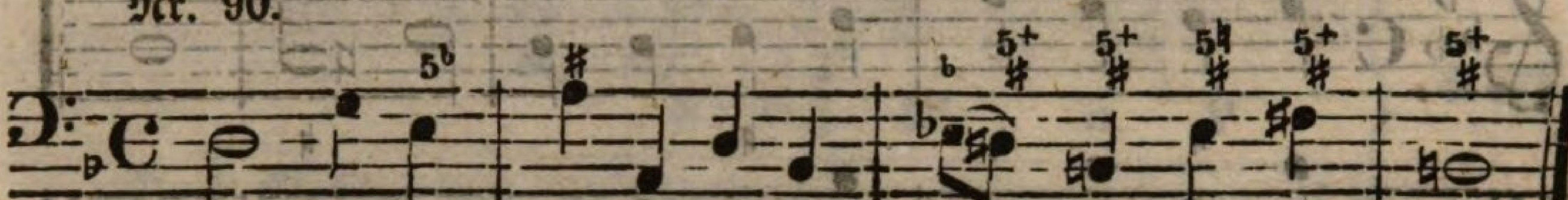
Nr. 88.



Nr. 89.



Nr. 90.



Aufgabe.

54. Diese Beispiele sind unter Andeutung des Modulationsganges niederzuschreiben!

---

§. 29.
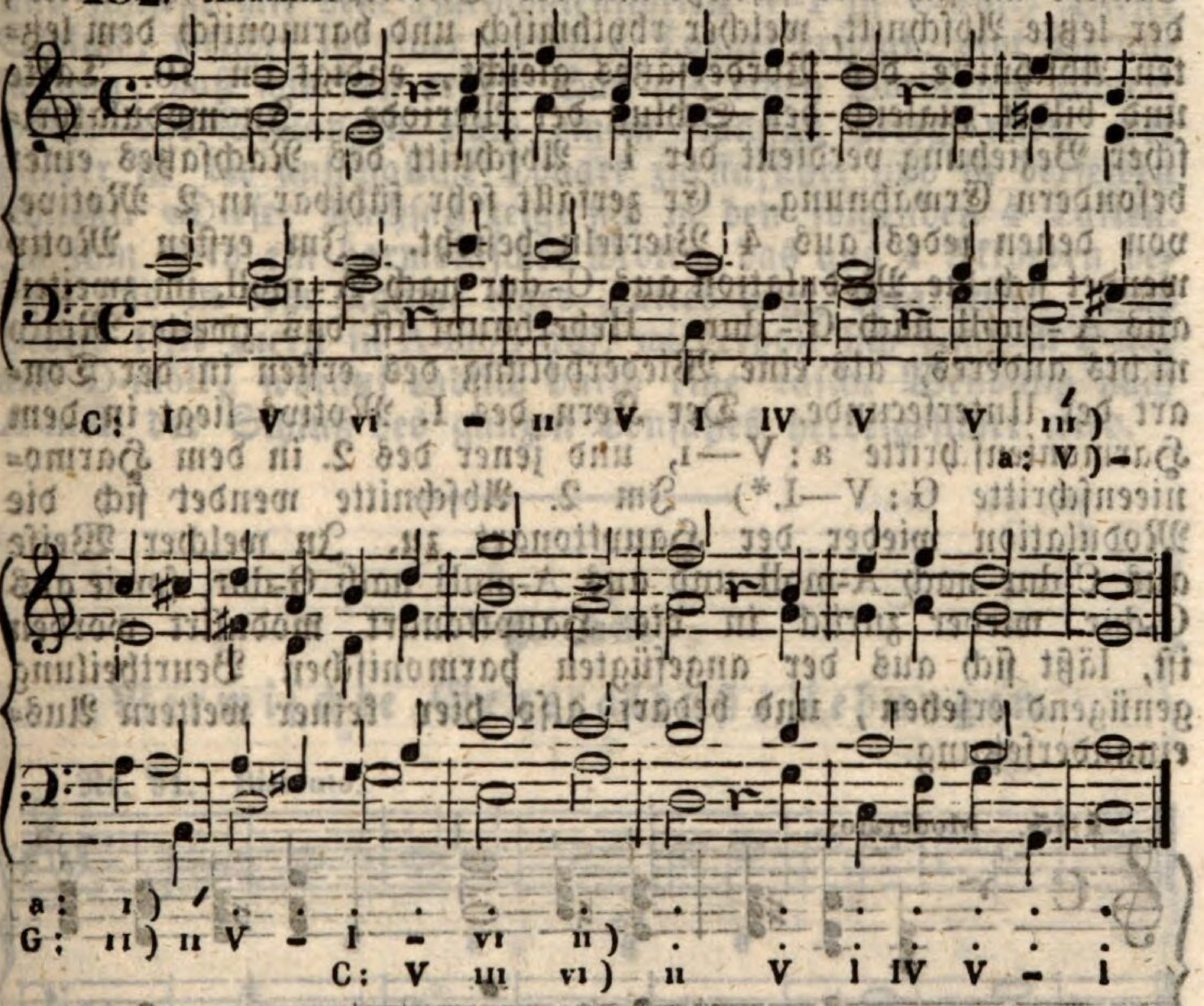
Anwendung der ausweichenden Modulation bei Bildung harmonischer Sätze.

1. Die bisher gegebenen Beispiele haben zunächst gezeigt, wie von einer Tonart in eine andere überzugehen sei. Bei Bildung harmonischer Sätze macht man jedoch von der ausweichenden Modulation nur einen vorübergehenden Gebrauch. In kurzen Tonsätzen werden verwandte Tonarten nur flüchtig berührt und man sucht so schnell wie möglich wieder in die Haupttonart zurückzukommen. In längern Tonsätzen geht man wohl auf längere Zeit in Nebentonarten über, schließt auch zuweilen einen Vorder- oder Zwischensatz in einer solchen Tonart ab; aber man hält sich nie so lange in Nebentonarten auf, daß

die Haupttonart darüber vergessen wird; auch irrt man nicht planlos in den verschiedenen Tonarten herum: vielmehr kehrt man zur rechten Zeit wieder in die ursprüngliche Tonart zurück und schließt in derselben ab, so daß bei aller modulatorischen Mannigfaltigkeit das Ganze doch als eine wohlgeordnete Einheit sich darstellt.

2. In welcher Weise von der ausweichenden Modulation bei Bildung harmonischer Sätze Gebrauch gemacht wird, zeigen folgende Beispiele:

184. Andante.
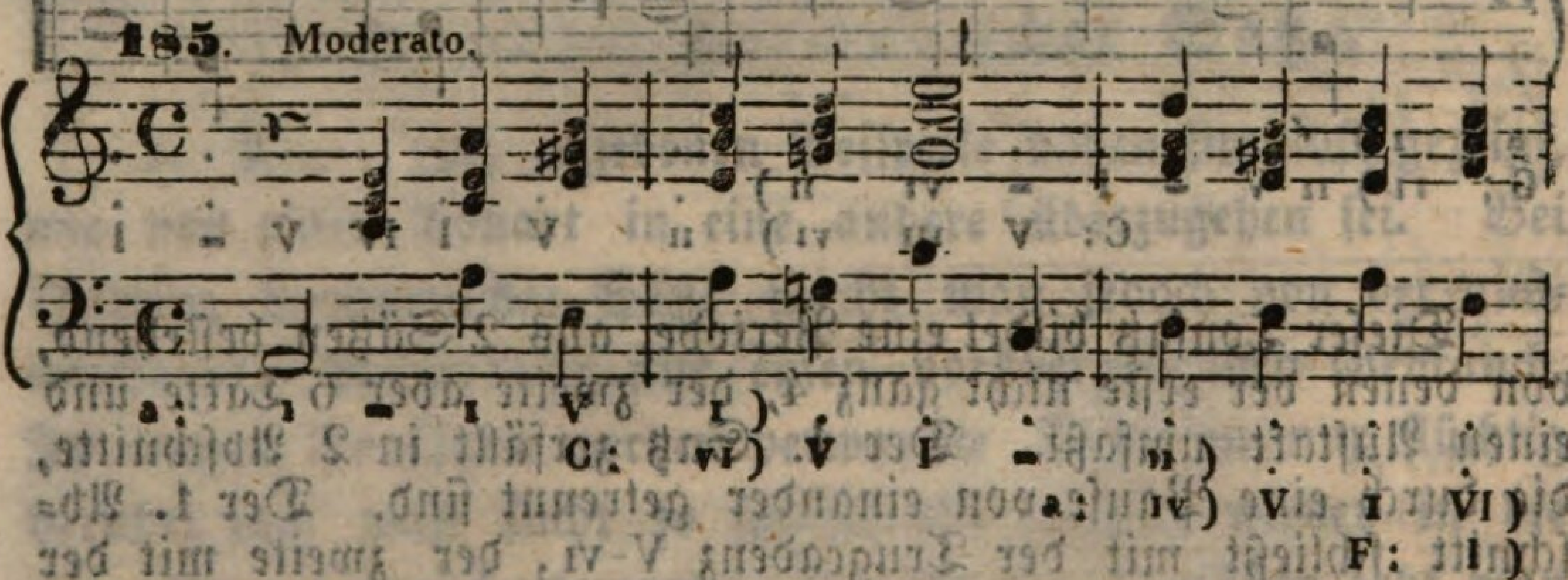


Dieser Tonsatz bildet eine Periode, aus 2 Sätzen bestehend, von denen der erste nicht ganz 4, der zweite aber 6 Takte und einen Auftakt umfaßt. Der 1. Satz zerfällt in 2 Abschnitte, die durch eine Pause von einander getrennt sind. Der 1. Abschnitt schließt mit der Trugcadenz V-vi, der zweite mit der Halbcadenz IV-V. Im ersten Abschnitt ist die rhythmische Bewegung eine ernste und bedächtliche, im zweiten wird sie lebendiger und bewegter. Beide Abschnitte bilden aber in rhythmischer Hinsicht ein wohlgeordnetes Ganzes, also einen rhythmischen Satz. Dieser Satz ist aber harmonisch und melodisch
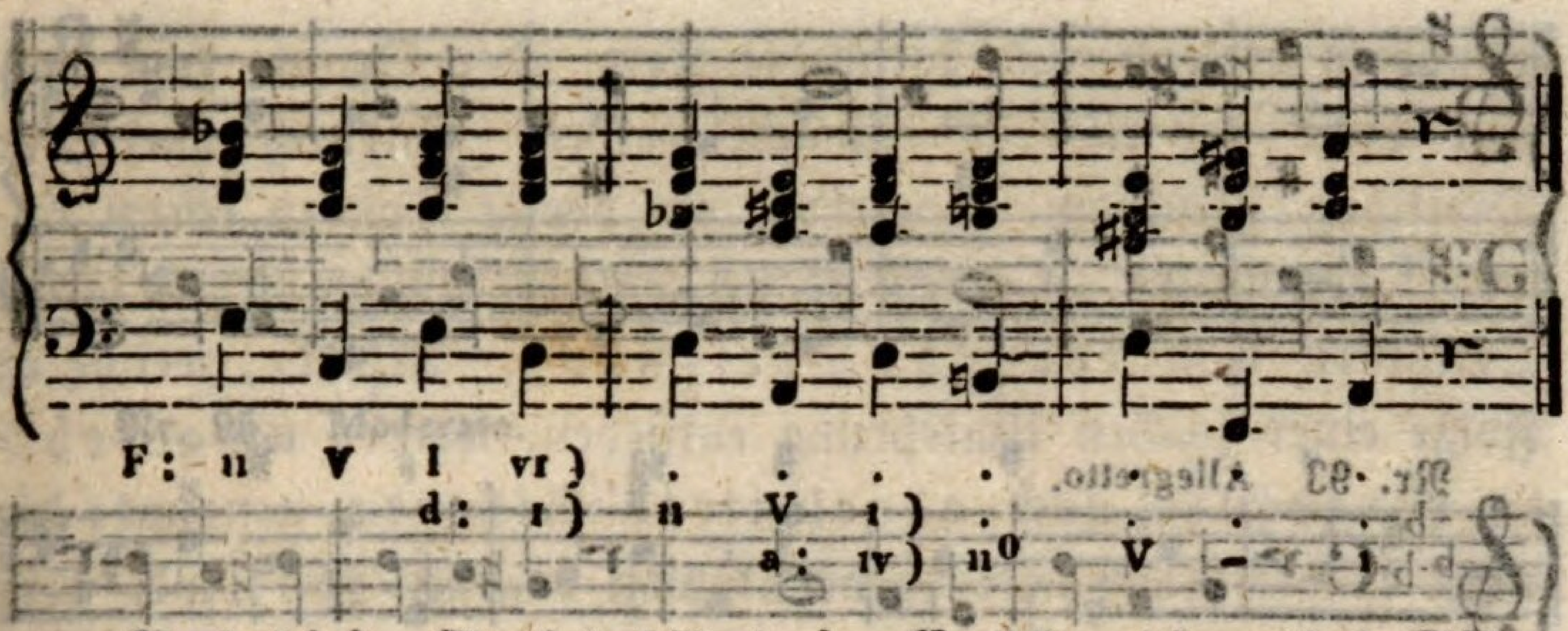
nicht so abgeschlossen, daß sich das Gefühl vollkommen dabei beruhigen könnte. Der Satz schließt nicht mit der Tonica, sondern mit der Dominante; er erscheint mithin als ein Vordersatz, dem noch ein Nachsatz zu folgen hat. Rücksichtlich der Modulation ist zu erwähnen, daß dieser Vordersatz sich bloß in Harmonien bewegt, welche der C-Tonart angehören.

Der Nachsatz, welcher mit dem letzten Viertel des 4. Taktes anhebt, zerfällt in 3 Abschnitte, von denen die beiden ersten innig zusammenhängen, sich aber ihrem Inhalte nach wesentlich von einander unterscheiden. Der 1. Abschnitt hat eine lebendige rhythmische Bewegung und schließt mit dem 3. Viertel des 6. Taktes. Der folgende Abschnitt trägt wieder das Gepräge des Ernstes an sich und schließt mit der Viertelpause im 8. Takte; der letzte Abschnitt, welcher rhythmisch und harmonisch dem letzten Abschnitte des Vordersatzes gleicht, endigt im 10. Takte und bildet zugleich den Schluß der Periode. In modulatorischer Beziehung verdient der 1. Abschnitt des Nachsatzes einer besondern Erwähnung. Er zerfällt sehr fühlbar in 2 Motive, von denen jedes aus 4 Vierteln besteht. Im ersten Motiv wendet sich die Modulation aus C-dur nach A-moll, im zweiten aus A-moll nach G-dur. Ueberhaupt ist das zweite Motiv nichts anderes, als eine Wiederholung des ersten in der Tonart der Untersecunde. Der Kern des I. Motivs liegt in dem Harmonienschritte a: V—i, und jener des 2. in dem Harmonieenschritte G: V—I.*) Im 2. Abschnitte wendet sich die Modulation wieder der Haupttonart zu. In welcher Weise aus C-dur nach A-moll und aus A-moll nach G-dur, sowie aus G-dur wieder zurück in die Haupttonart modulirt worden ist, läßt sich aus der angefügten harmonischen Beurtheilung genügend ersehen, und bedarf also hier keiner weitern Auseinandersetzung.

185. Moderato.



*) Nur bei einer höchst oberflächlichen Beurtheilung kann es vorkommen, daß Jemand in den Akkorden A D beim Uebergang vom 5. zum 6. Takte eine Ausweichung nach D dur erblickt.
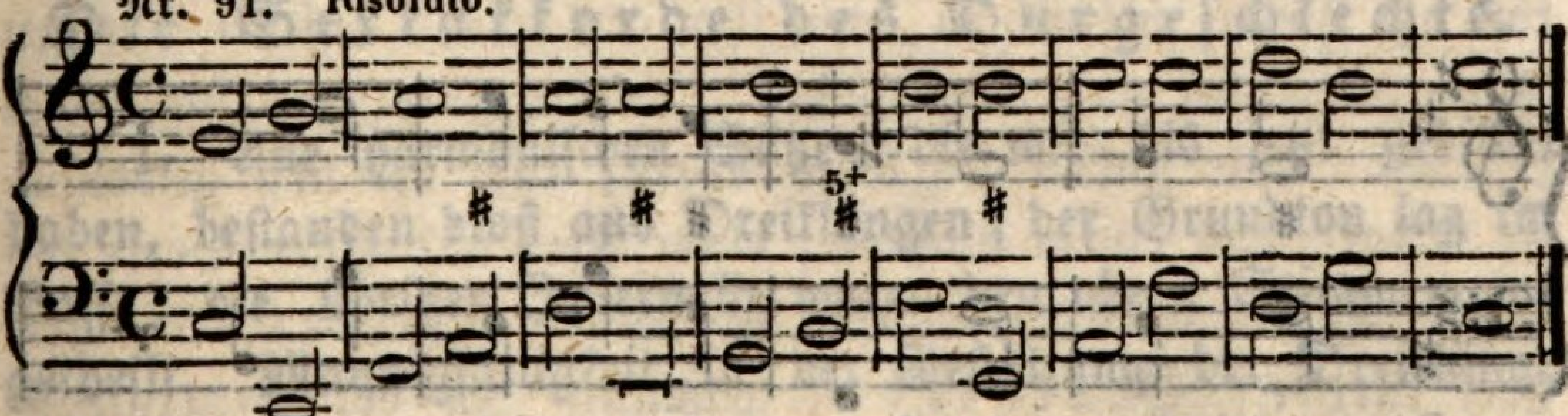


Auch dieser Tonsatz bildet eine Periode, die aus 2 Sätzen besteht. Der erste Satz umfaßt 2 Takte; er beginnt in A-moll und schließt mit dem Harmonienschritte V-I in C-dur. Dieser Schluß, welcher in einer fremden Tonart erfolgt, gibt Veranlassung, daß wir den ersten Satz als einen Vordersatz fühlen, wobei das Verlangen nach einem Nachsatz erregt wird, der wieder in die anfängliche Tonart zurückführt und in derselben schließt. Dieser Nachsatz zeigt sich in den folgenden 4 Takten. In ihm wird ein harmonisches Motiv, das aus 4 Akkorden besteht und in dem Raume eines Taktes liegt, verarbeitet. Das Motiv tritt zuerst in A-moll auf, wiederholt sich dann in F-dur und D-moll, worauf endlich durch eine rasche Wendung nach A-moll der Schluß des ganzen Tonsatzes herbeigeführt wird.
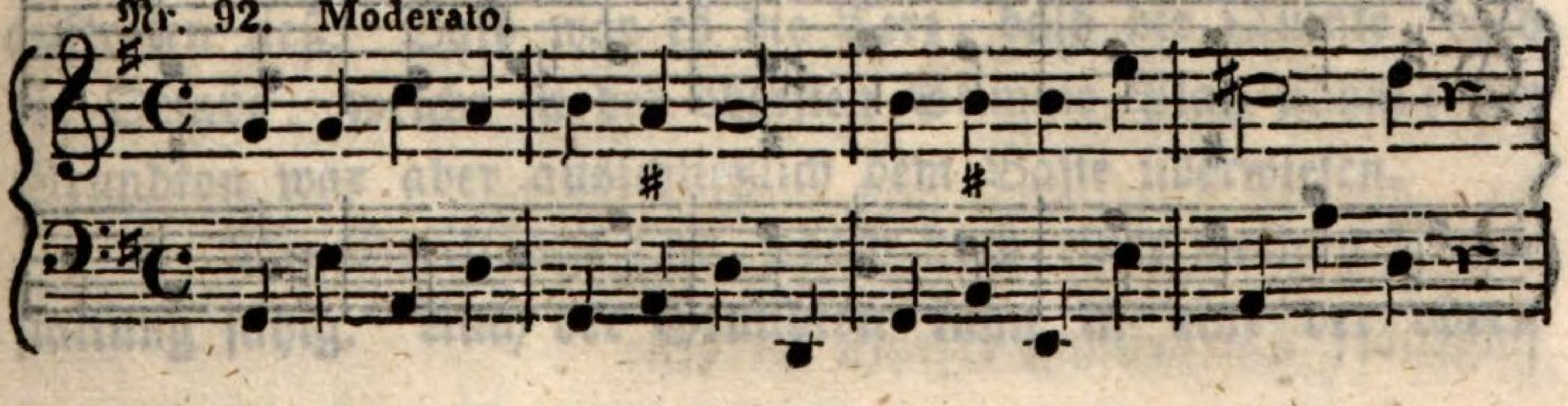
---

§. 30.
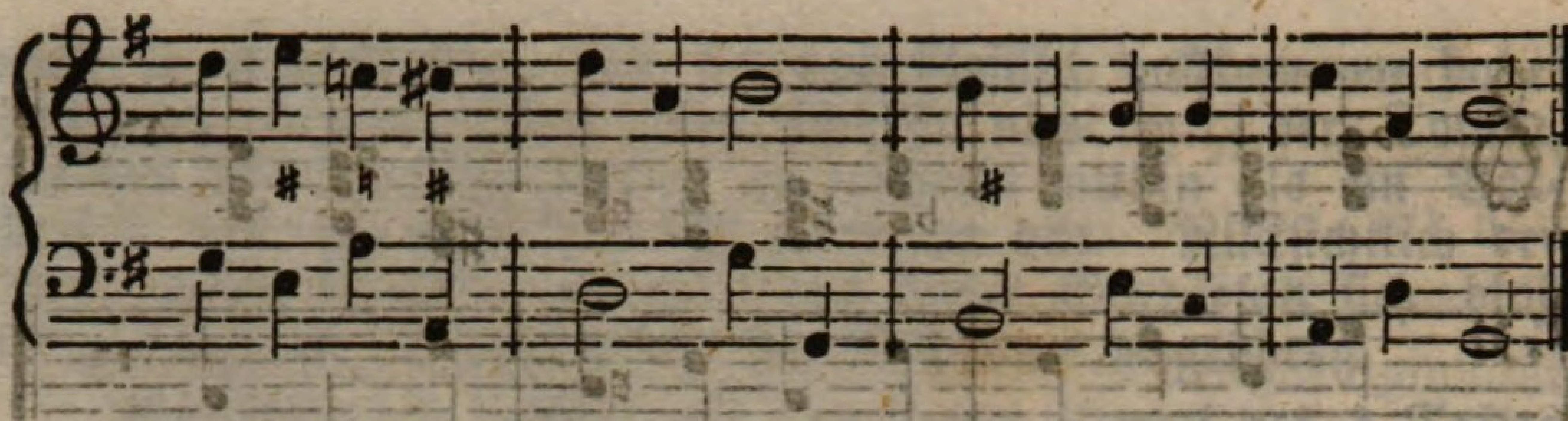
Vermischte Generalbaß-Uebungen.

Nr. 91. Risoluto.

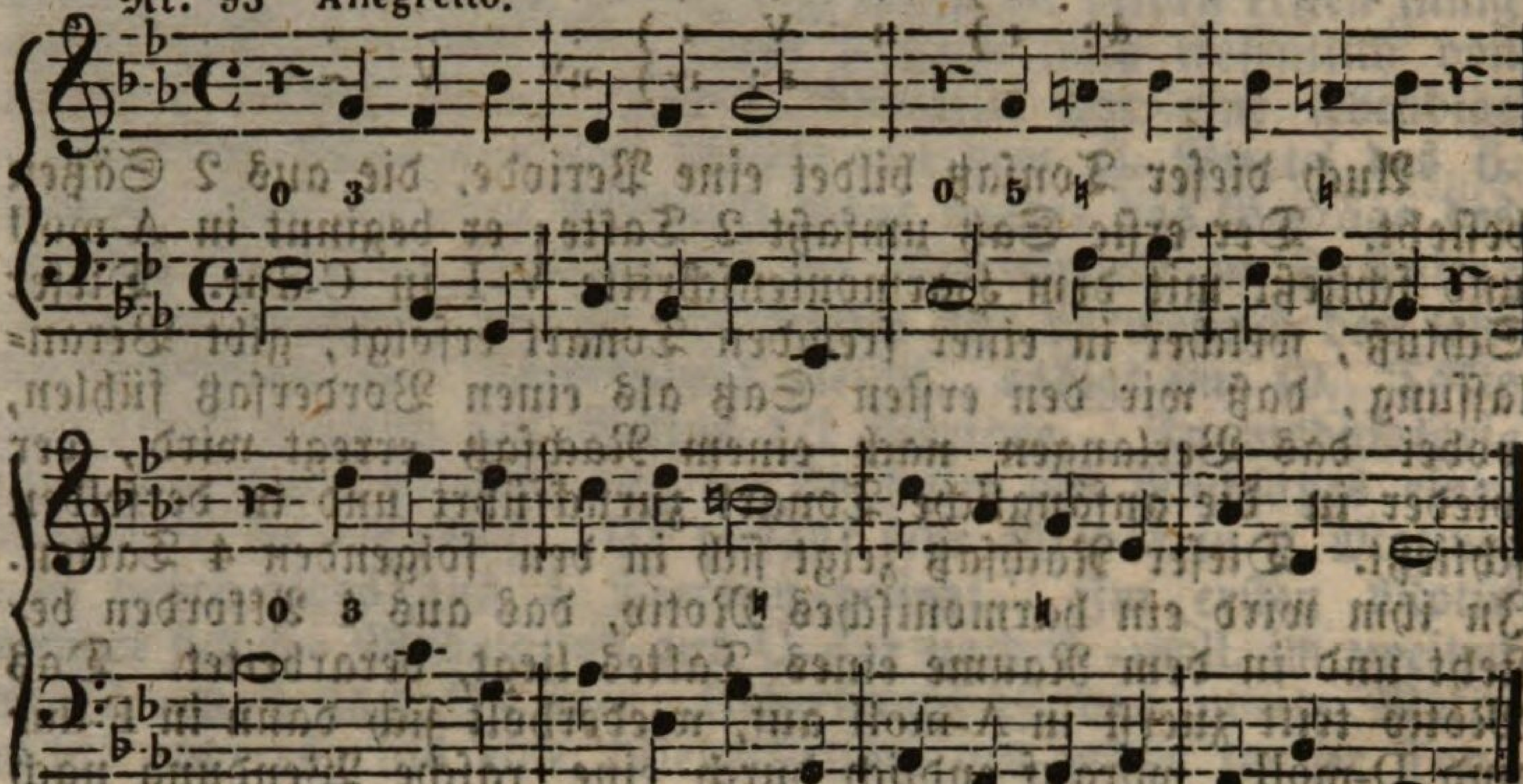


Nr. 92. Moderato.
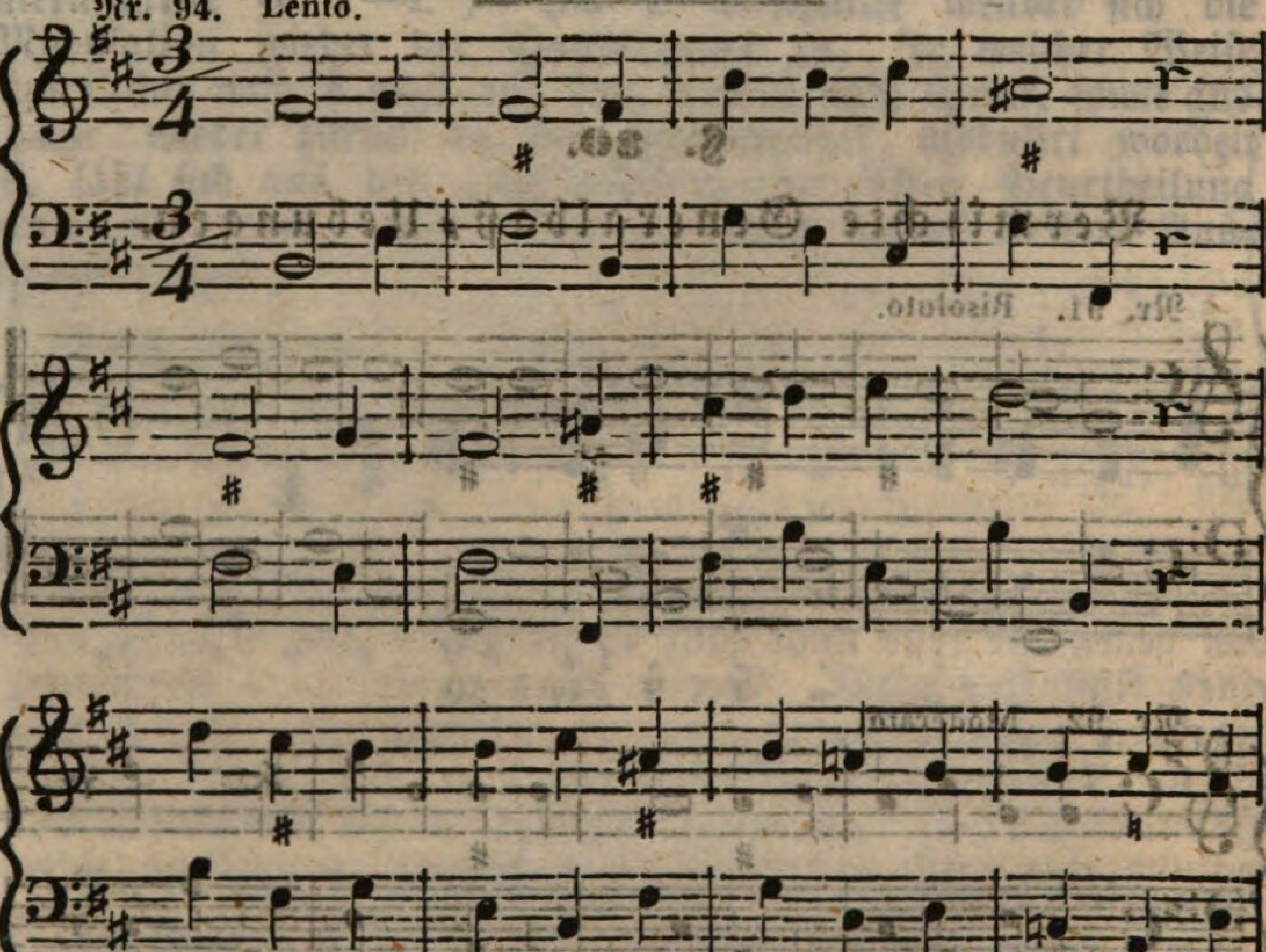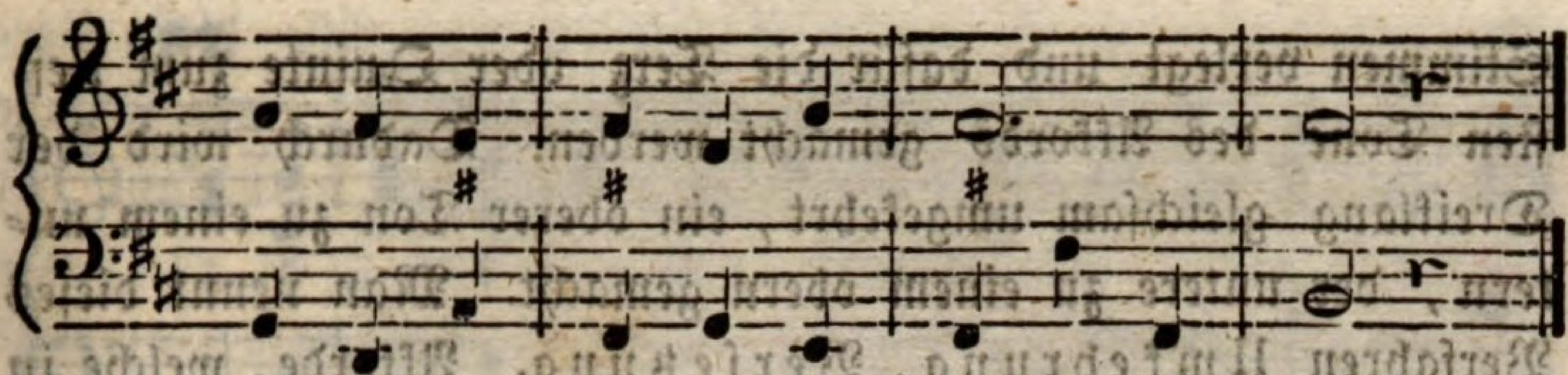




Nr. 93 Allegretto.
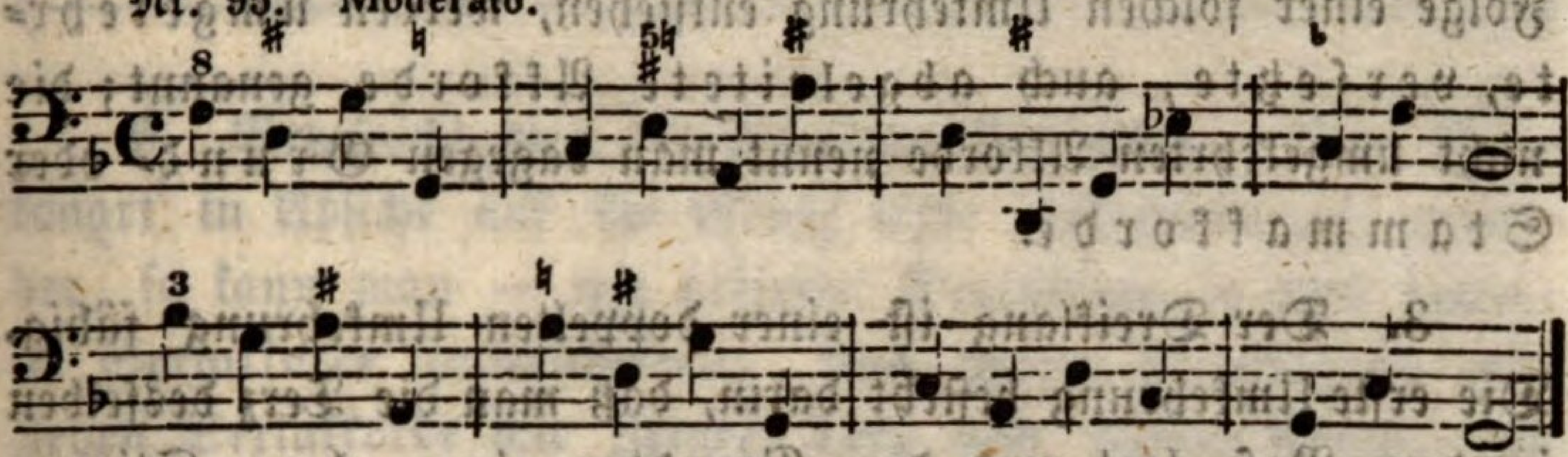


Nr. 94. Lento.





Nr. 95. Moderato.



Aufgaben.

55. In F-dur ist eine 8 taktige Periode zu bilden, deren 4 taktiger Vordersatz in C-dur schließt!

56. Man bilde eine Periode in G-moll mit einer Ausweichung nach B-dur!

2) Der Sextakkord.

§. 31.

Die Sextakkorde des Durgeschlechts.
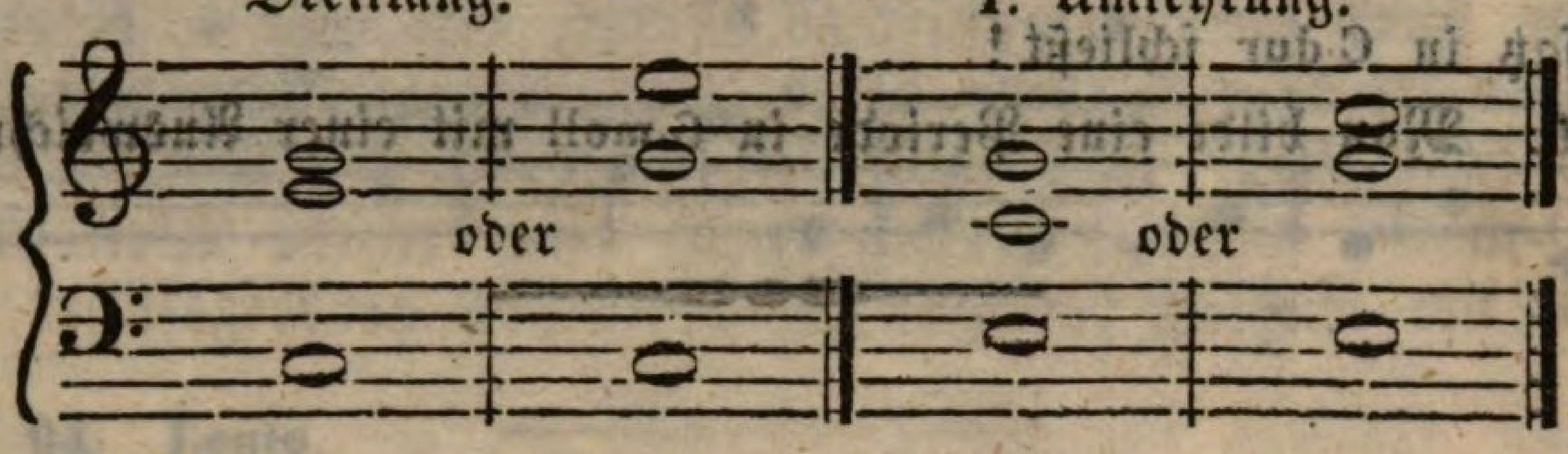
1. Alle harmonischen Sätze, die wir bis jetzt gebildet haben, bestanden bloß aus Dreiklängen; der Grundton lag im Basse, die übrigen Intervalle waren den obern Stimmen zugetheilt. Mannigfaltigkeit in der Gestaltung der Dreiklänge wurde dadurch erzielt, daß man sie in verschiedenen Lagen auftreten ließ. Bald war es die Terz, bald die Quinte, bald die Octave, welche in der obersten Stimme Platz nahm; der Grundton war aber ausschließlich dem Basse überwiesen.

2. Die Dreiklänge sind jedoch noch einer weitern Umgestaltung fähig. Auch der Grundton kann in eine der obern

Stimmen verlegt und dafür die Terz oder Quinte zum tiefsten Tone des Akkords gemacht werden. Dadurch wird der Dreiklang gleichsam umgekehrt, ein oberer Ton zu einem untern, der untere zu einem obern gemacht. Man nennt dieses Verfahren Umkehrung, Versetzung. Akkorde, welche in Folge einer solchen Umkehrung entstehen, werden umgekehrte, versetzte, auch abgeleitete Akkorde genannt; die nicht umgekehrten Akkorde nennt man dagegen Grund- oder Stammakkorde.

3. Der Dreiklang ist einer doppelten Umkehrung fähig. Die erste Umkehrung besteht darin, daß man die Terz desselben in den Baß legt und den Grundton einer obern Stimme übergibt, z. B.:

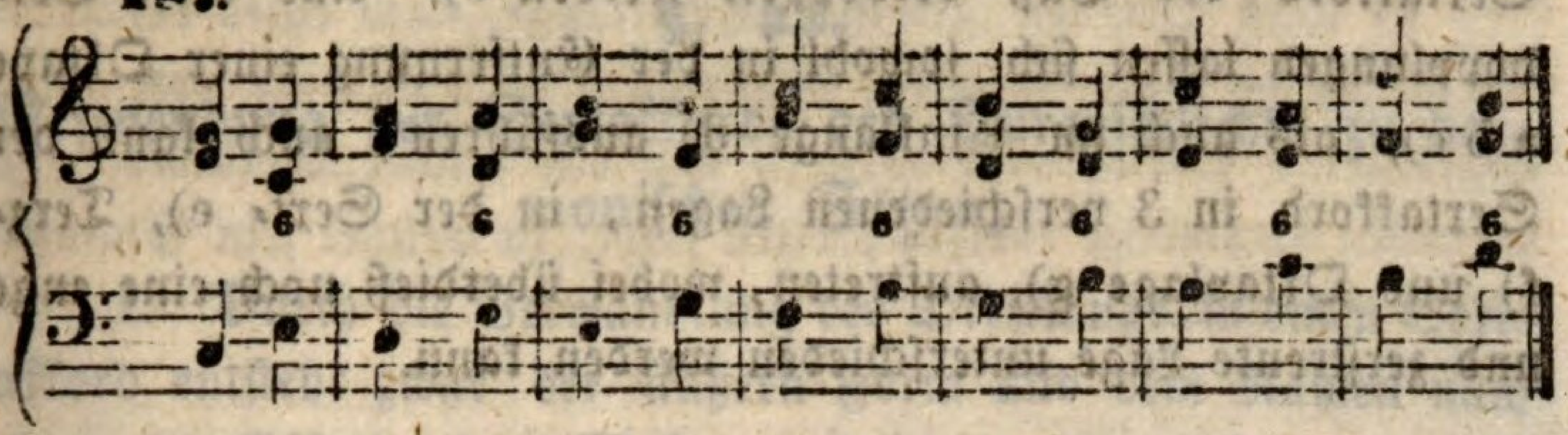
186.



4. In der Harmonielehre werden die Akkorde gewöhnlich nach den Intervallen benannt, welche die höhern Töne gegen den Baßton bilden. Wollen wir also der ersten Umkehrung des Dreiklanges einen Namen geben, so müssen wir den Baßton als Prime betrachten, von ihm ausgehend auf die übrigen Töne hinzählen und untersuchen, welche Intervalle sich dabei ergeben. Wir finden auf diese Weise, daß der neu gewonnene Akkord aus einem Baßton, einer Terz und einer Sexte besteht. Daher wird auch dieser Akkord Terzsexten-Akkord oder kurzweg Sextakkord genannt. In der Generalbaßschrift wird derselbe durch die Ziffer 6 angedeutet.

5. Jeder Dreiklang läßt sich durch Umkehrung in einen Sextakkord verwandeln. Es gibt demnach so viele Sextakkorde, als es Dreiklänge gibt. Wie sich die 7 Dreiklänge der C-dur-Tonart in Sextakkorde umbilden lassen, kann aus folgender Darstellung ersehen werden:

187.



6. Vergleicht man die einzelnen Sextakkorde einer Durtonart in Absicht auf die Größe ihrer Intervalle mit einander, so kann man — wie dreierlei Dreiklänge, so auch dreierlei Sextakkorde unterscheiden. Aus harten Dreiklängen entstehen Sextakkorde mit kleiner Terz und kleiner Sexte, aus weichen Dreiklängen Sextakkorde mit großer Terz und großer Sexte, der verminderte Dreiklang führt zu einem Sextakkord mit kleiner Terz und großer Sexte.
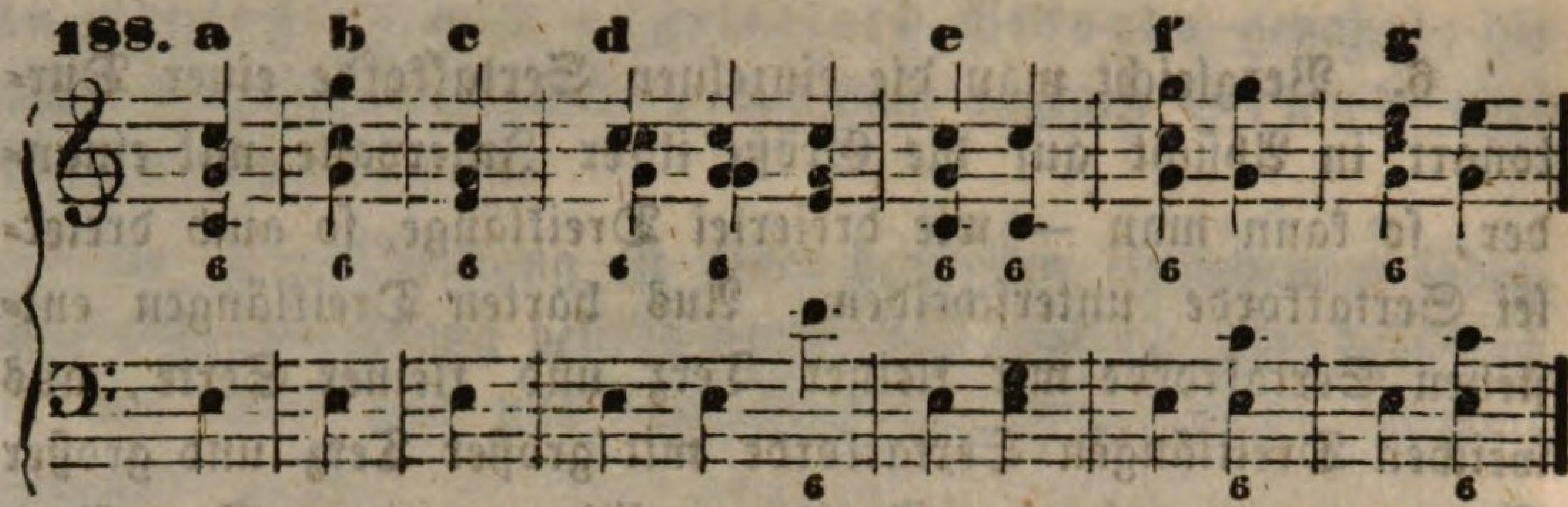
7. Die Sextakkorde haben ihren Sitz in der Tonleiter immer um eine Terz höher, als die Dreiklänge, von denen sie abstammen. Um sie kurz zu bezeichnen, bedienen wir uns der römischen Ziffern und zwar in der Art, daß jeder Sextakkord dieselbe Ziffer erhält, welche seinem Stammakkord zukommt. Um jedoch Stammakkord und abgeleiteten Akkord von einander zu unterscheiden, fügen wir — sofern ein Sextakkord zu bezeichnen ist — der treffenden Ziffer einen Querstrich bei, durch den die erste Umkehrung des Dreiklangs angedeutet werden soll. Die 7 Sextakkorde, welche in der C-dur-Tonart ihren Sitz haben, werden wir also in folgender Weise bezeichnen:

C: $\underline{\mathrm{I}}$ $\underline{\mathrm{ii}}$ $\underline{\mathrm{iii}}$ $\underline{\mathrm{IV}}$ $\underline{\mathrm{V}}$ $\underline{\mathrm{vi}}$ $\underline{\mathrm{vii}}^{\circ}$

8. Der Sextakkord ist — wie der Dreiklang — ursprünglich ein dreistimmiger Akkord. Um ihn vierstimmig zu machen, wird eines seiner Intervalle verdoppelt. Am geeignetsten hiezu erscheint die Sexte a); denn sie ist der wichtigste Ton des Akkords — der eigentliche Grundton. Nächst der Sexte verdient die Terz bei der Verdopplung die meiste Beachtung b); denn sie ist ursprünglich die Quinte des Dreiklangs. Außerdem kann aber auch — wie im Dreiklange die Terz, so im

Sextakkord der Baß verdoppelt werden c). Alle diese Verdopplungen lassen sich sowohl in der Entfernung einer Oktave a b c), als auch im Einklange d) ausführen; auch kann der Sextakkord in 3 verschiedenen Lagen, in der Sext- e), Terz- f) und Oktavlage g), auftreten, wobei überdieß noch eine enge und zerstreute Lage unterschieden werden kann.

188.



Aufgaben.

57. Die Dreiklänge der 1. und 4. Stufe in F-dur und H-dur sollen in Sextakkorde verwandelt und a) durch Verdopplung der Sexte, b) der Terz und c) des Baßtons 4stimmig gemacht werden!

58. Die Dominant-Dreiklänge von Es-dur und A-dur sind a) durch Verdopplung der Sexte und b) der Terz 4stimmig zu machen!

59. Durch Verdopplung a) der Sexte, b) der Terz, c) des Baßtons sollen die weichen Dreiklänge, welche sich in G-dur und Es-dur vorfinden, 4stimmig gemacht werden!

60. Der verminderte Dreiklang in F-dur und A-dur ist in einen Sextakkord zu verwandeln und a) durch Verdoppelung der Sexte und b) des Basses 4stimmig zu machen!

61. Ueber die Baßtöne E, B und Cis sind Sextakkorde zu bilden, die aus kleiner Terz und kleiner Sexte bestehen! Die Dreiklänge, von denen sie abstammen, sind beizusetzen!

62. Auf Grundlage der Töne C, Fis und Es sind Sextakkorde zu bilden, die aus großer Terz und großer Sexte bestehen! Welches sind ihre Stammakkorde?

63. Ueber die Töne H, Cis und B sollen Sextakkorde mit kleiner Terz und großer Sexte gebildet werden! — Von welchen Dreiklängen stammen sie ab?
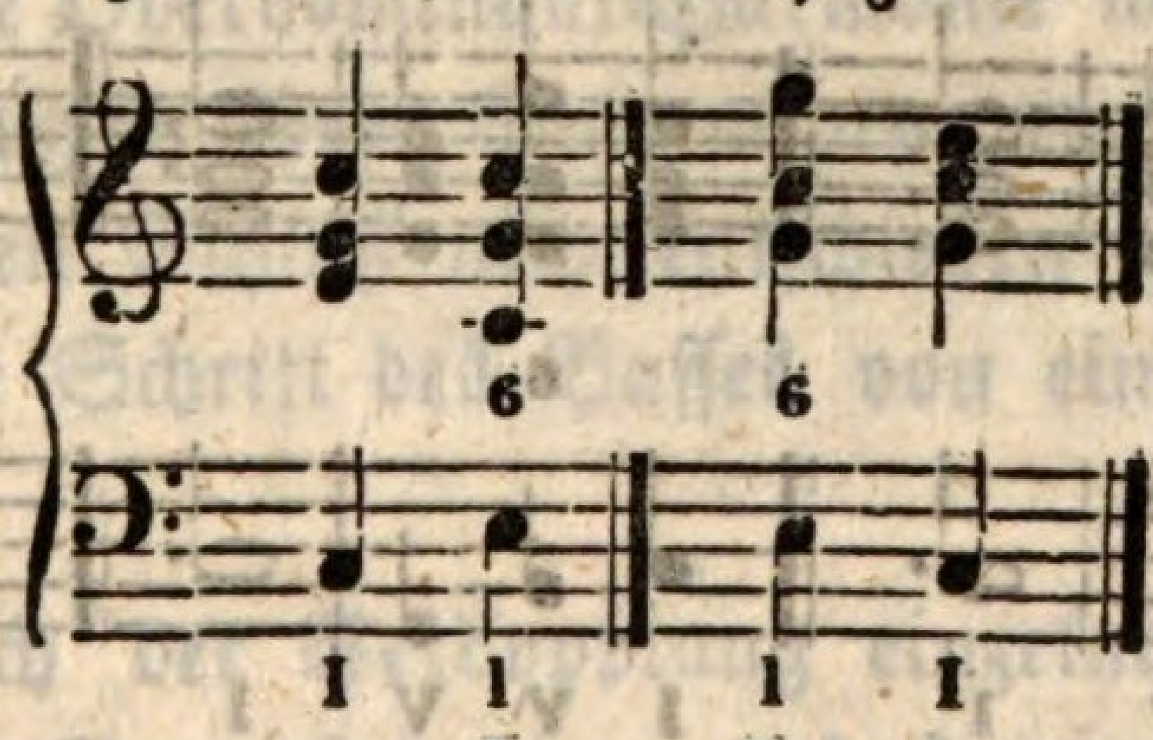
§. 32.

Verwendung der Sextakkorde des Durgeschlechts zu harmonischen Sätzen.

1. Durch die Verwandlung des Dreiklangs in einen Sextakkord entsteht zwar der äußern Form und dem Namen nach ein neuer Akkord, dem Wesen nach bleibt aber Alles beim Alten. Jedes Intervall des Sextakkords hat dieselbe Bedeutung, die es ursprünglich im Dreiklang gehabt hat. Die Sexte tritt in die Rechte des Grundtons, die Terz in die der Grundquinte, der Baß in die der Grundterz. Der Dreiklang ändert demnach bei seiner Verwandlung in einen Sextakkord nur seine Form, aber nicht seine Natur. Darum bedürfen wir auch, wenn von der Verwendung der Sextakkorde zu harmonischen Sätzen die Rede ist, keiner neuen Gesetze. Alles, was über die Einführung und Verbindung der Sextakkorde grundsätzlich festzustellen ist, läßt sich in folgende 3 Sätze fassen:
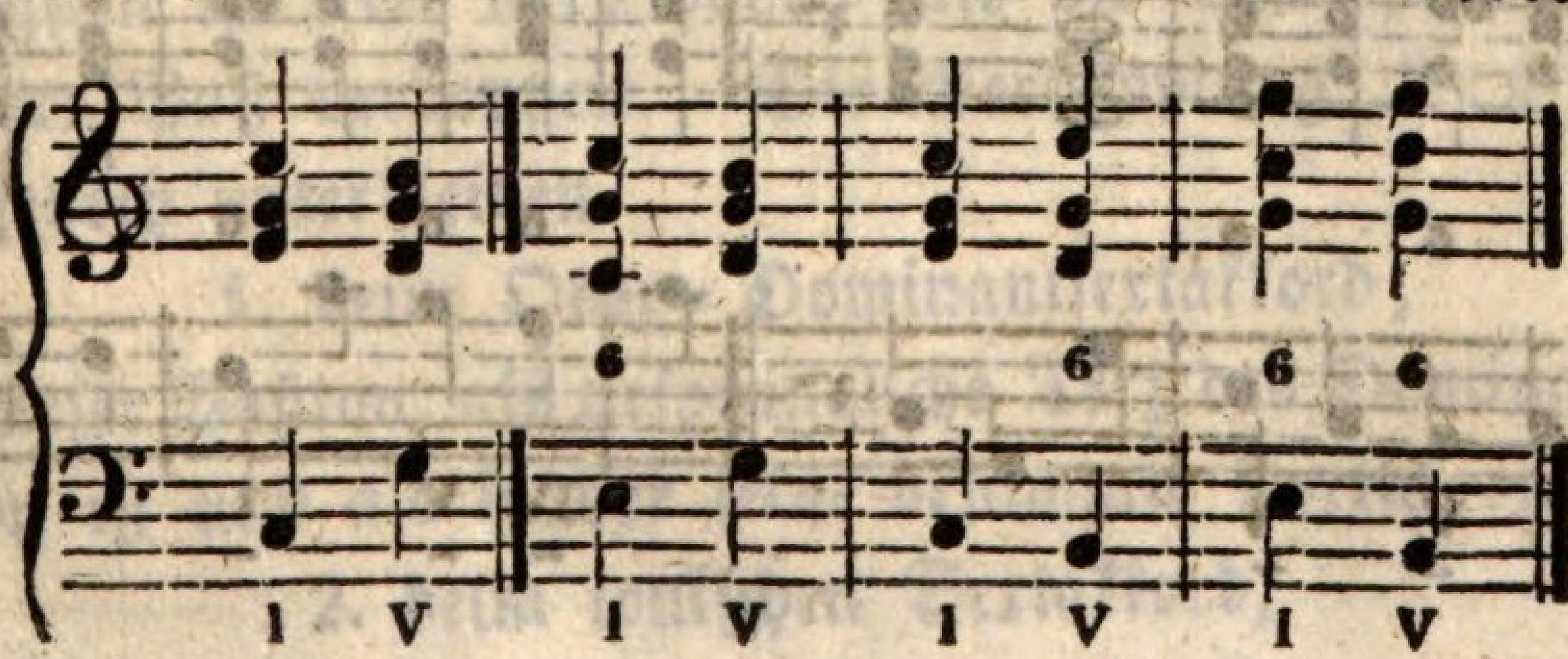
a) Nach jedem Dreiklang kann der von ihm abgeleitete Sextakkord folgen, so wie umgekehrt jeder Sextakkord zu seinem Stammakkord zurückkehren kann, z. B.

189.
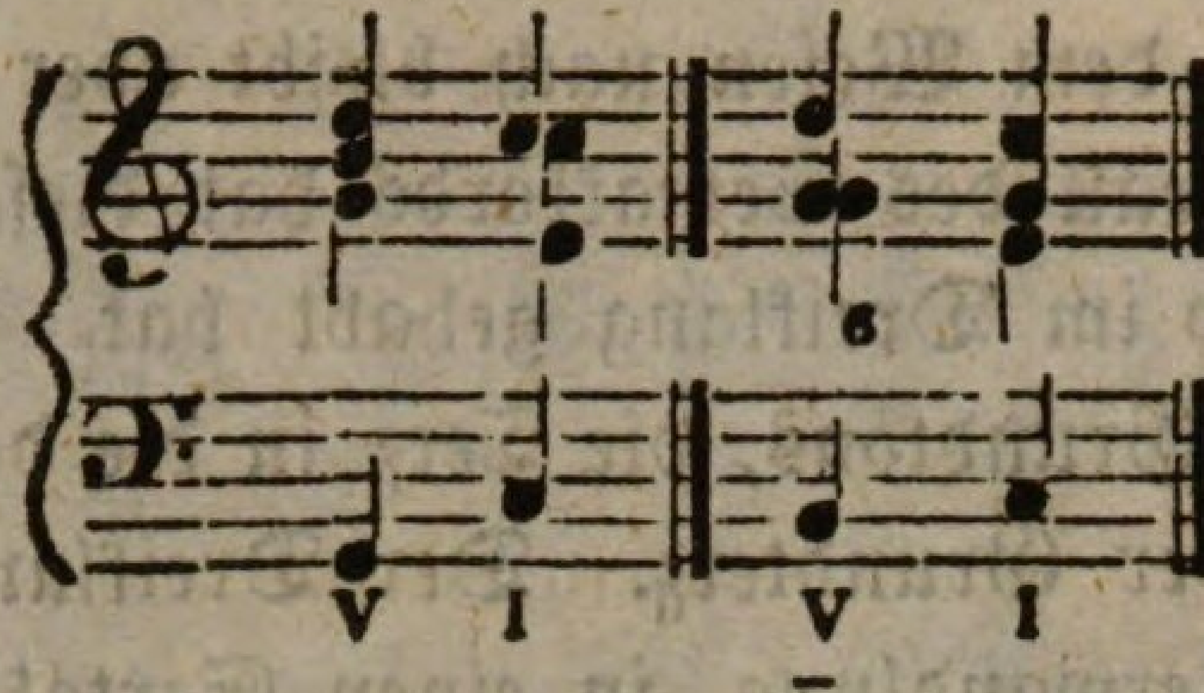


b) Zwei Dreiklänge, die in ihrer Stammform verbindungsfähig sind, behalten diese Eigenschaft, auch wenn einer dieser Dreiklänge oder alle beide in Sextakkorde verwandelt werden, z. B.

190.



e) Das Streben gewisser Dreiklänge, nach einer bestimmten Richtung fortzuschreiten, pflanzt sich auch auf die von ihnen abgeleiteten Sextakkorde fort, so daß ein solcher Sextakkord zu derselben Harmonie fortzuschreiten sucht, zu welcher sein Stammakkord schreitet, z. B.

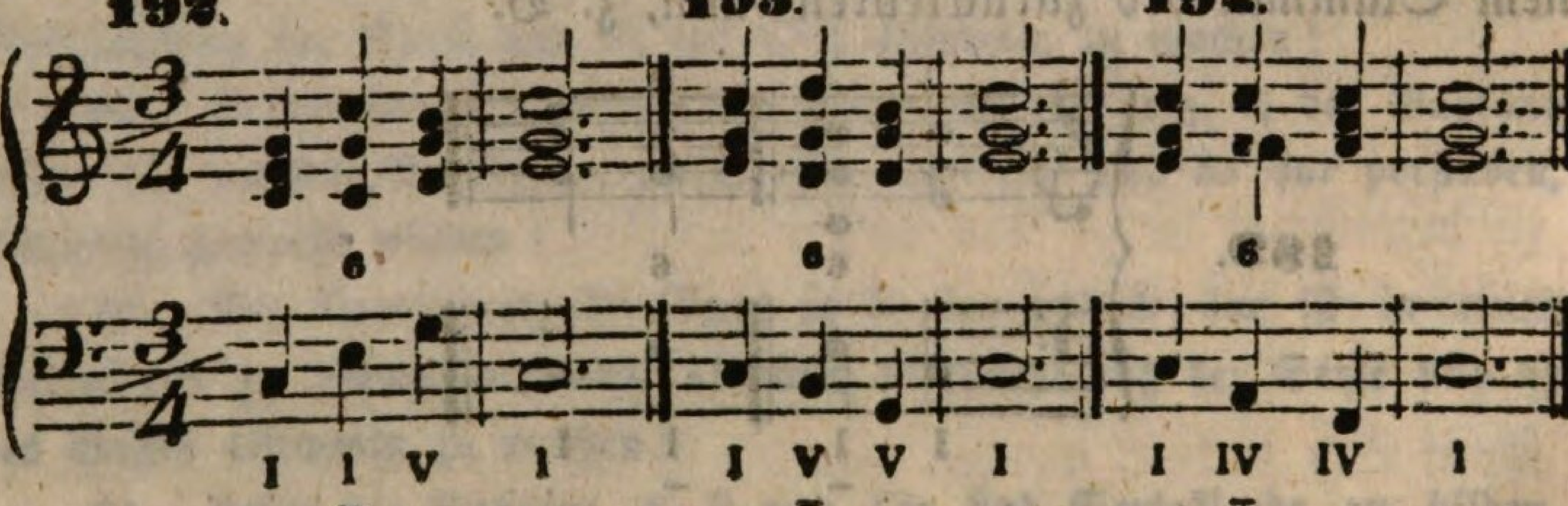
191.



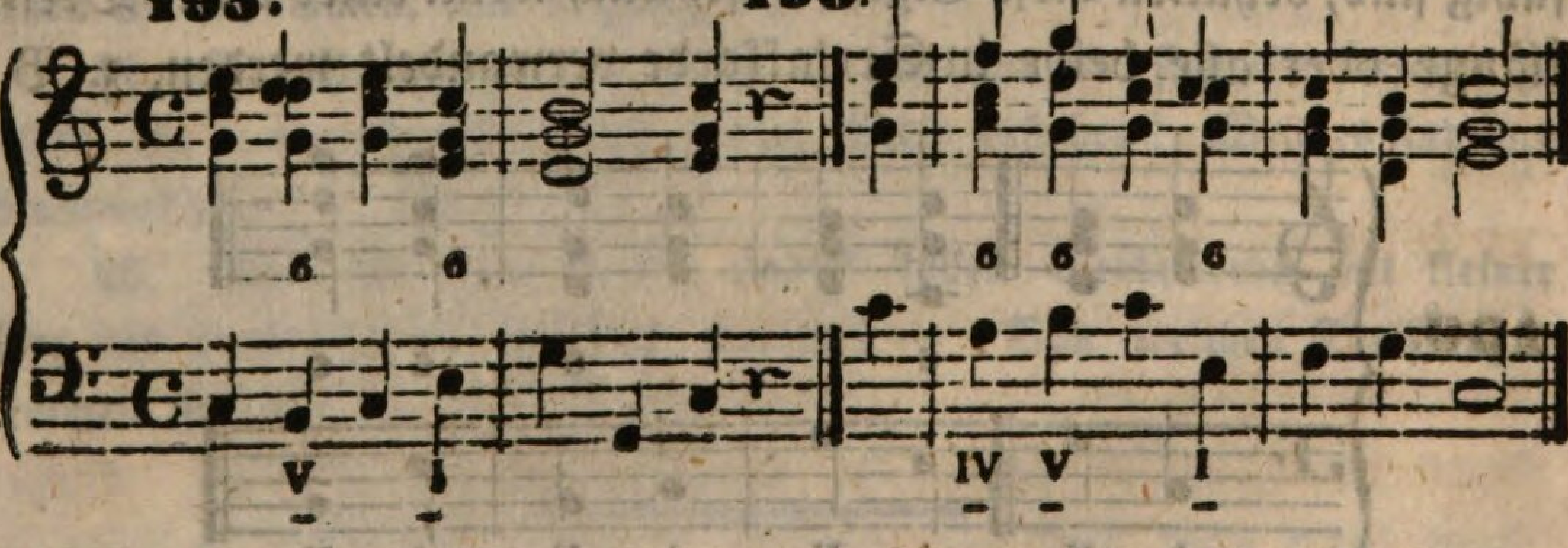
Unter Beachtung dieser Grundsätze versuchen wir nun, die Sextakkorde des Durgeschlechts in harmonischen Sätzen anzuwenden.

2. Die 3 Hauptsextakkorde kommen in folgenden Beispielen vor:
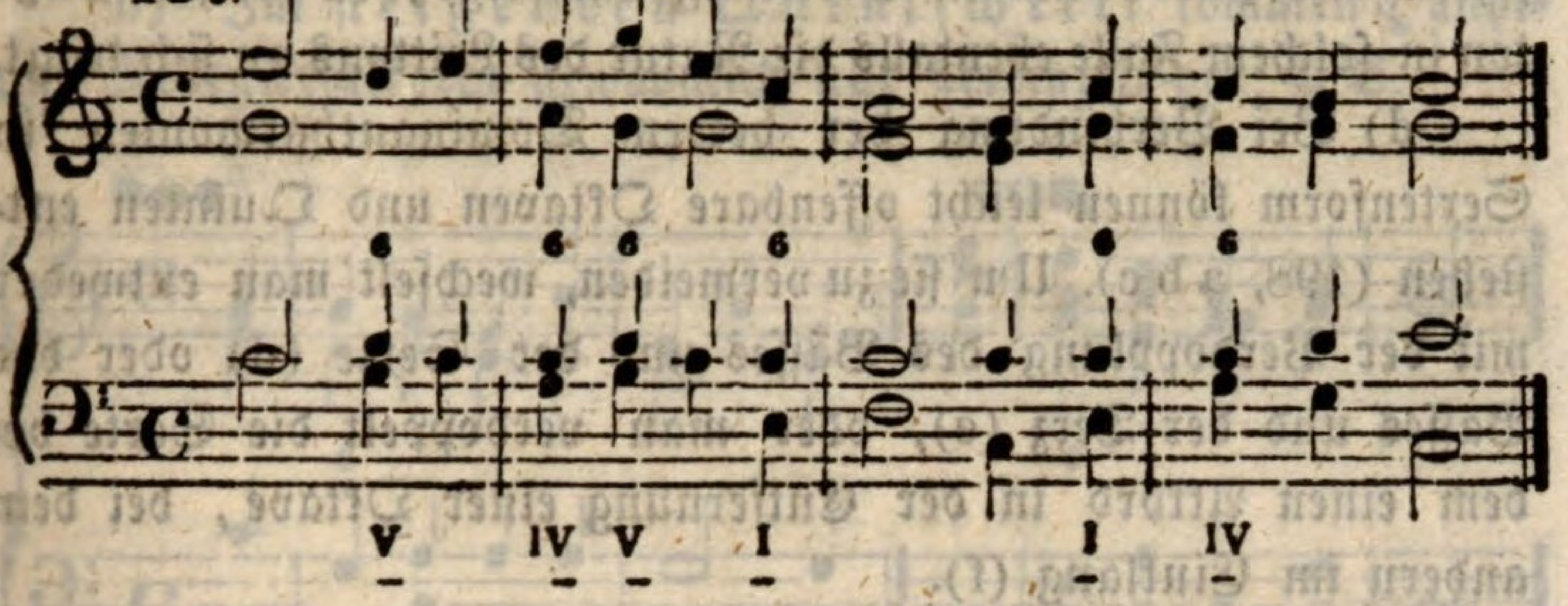
192. 193. 194.



195. 196.



197.



Es begegnen uns hier überall dieselben Harmonieverbindungen, die früher bei den Dreiklängen vorkamen. Im Uebrigen geben diese Beispiele noch zu folgenden Bemerkungen Anlaß:

a) Zu Anfang und zu Ende eines harmonischen Satzes tritt die tonische Harmonie nicht in der Sexten-, sondern in der Stammform auf. Diese Form, mit dem bestimmt und klar hervortretenden Grund- und Hauptton im Basse, eignet sich am besten dazu, das Gehör in eine Tonart zu stimmen und am Schlusse eine befriedigende Ruhe herbeizuführen.

b) Auch die Oberdominant-Harmonie wird unmittelbar vor dem Schlusse nur in ihrer Stammform angewendet. Die Sextenform leitet den Schluß nicht entschieden genug ein; es mangelt der kräftige Schritt des Basses von einem Grundton zum andern.

c) Bezüglich der Verdopplung einzelner Töne des Sextakkords gilt der Grundsatz, immer dasjenige Intervall zu verdoppeln, welches in der Stimmenfortschreitung am bequemsten zu erreichen und zugleich einer melodiösen Stimmenführung am günstigsten ist. Es wird daher bald die Sexte, bald die Terz, bald der Baß verdoppelt. Die Verdopplung des Basses muß jedoch unterbleiben
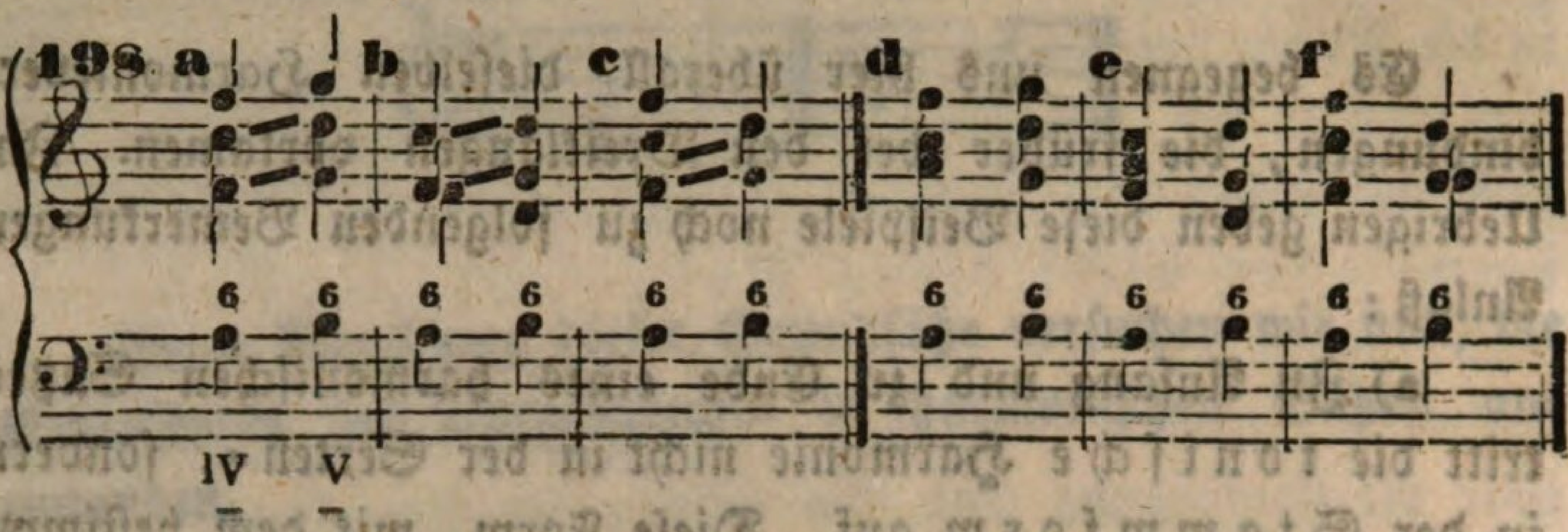
1. beim Ober-Dominantsextakkord,

weil dieser Baßton, als ursprüngliche Terz des Dominantakkords, Leitton ist und als solcher seine bestimmte Fortschreitung hat;

2. beim tonischen Sextakkord,
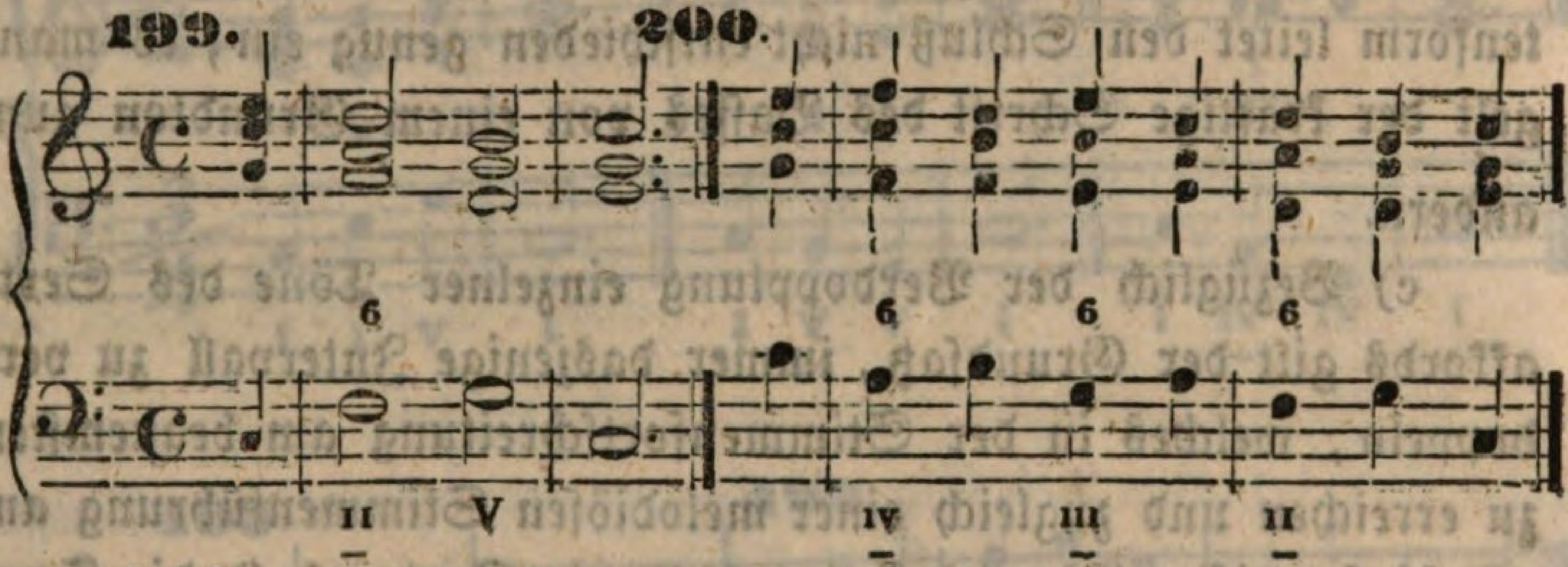
sofern der Unterdominant-Dreiklang nachfolgt, da dieser Baßton in solchem Falle ebenfalls die Natur des Leittons an sich trägt.
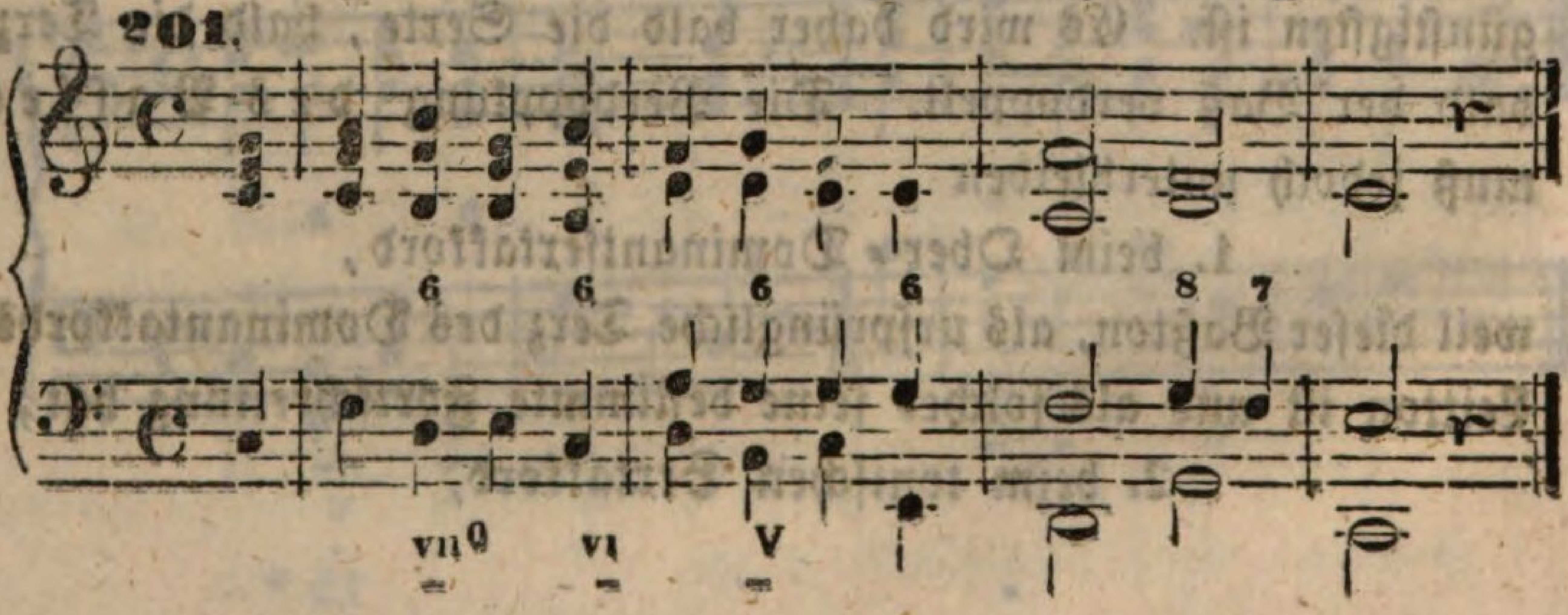
d) Bei Verbindung der beiden Dominantharmonien in Sextenform können leicht offenbare Oktaven und Quinten entstehen (198, a b c). Um sie zu vermeiden, wechselt man entweder mit der Verdopplung des Basses und der Sexte (d) oder des Basses und der Terz (e), oder man verdoppelt die Sexte bei dem einen Akkord in der Entfernung einer Oktave, bei dem andern im Einklang (f).

198.


3. Die 4 Nebensextakkorde gehen dieselben Verbindungen ein, wie ihre Stammakkorde.
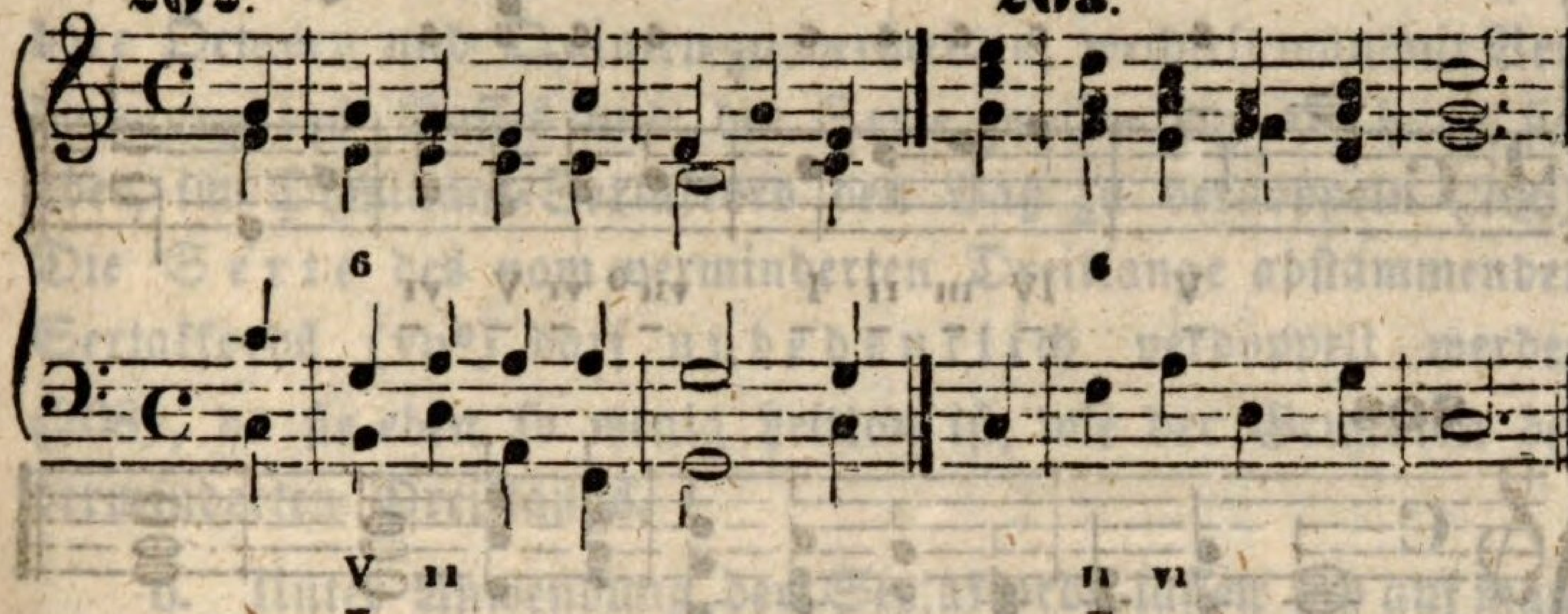
a) Am häufigsten werden sie im fallenden Quintschritt angewendet und zwar so, daß nach einem derartigen Sextakkord bei steigendem Baßtone ein Dreiklang folgt, z. B.

199. 200.


201.
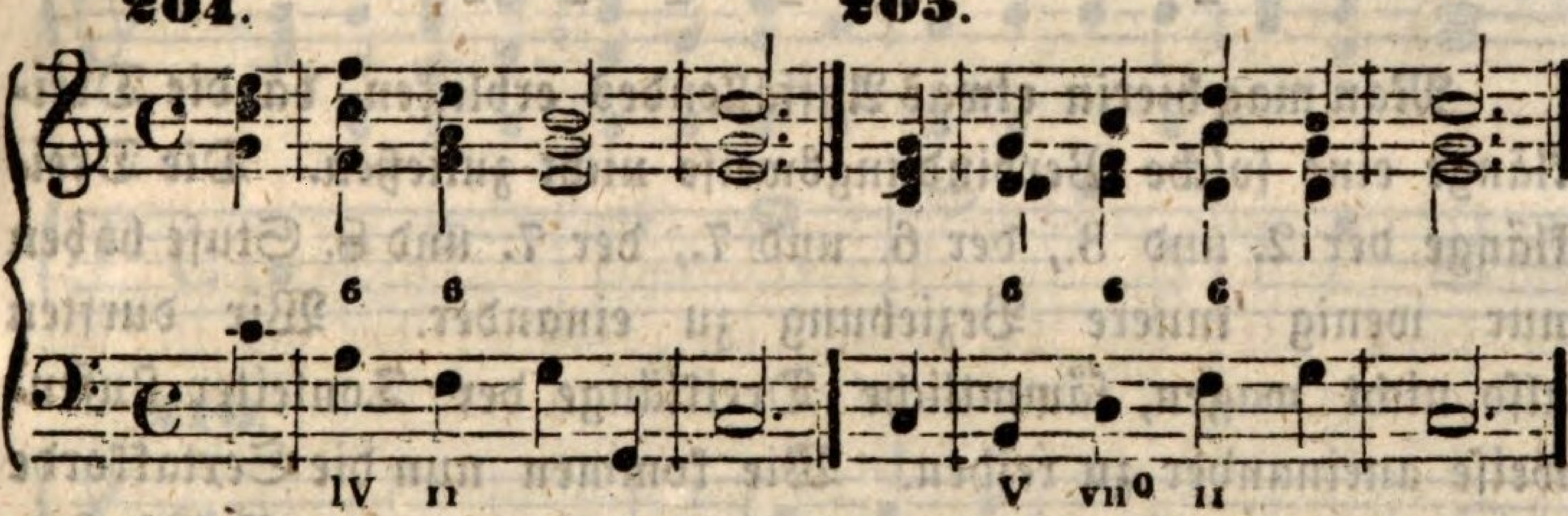

b) Im steigenden Quintschritt kommen Haupt- und Nebensextakkorde gewöhnlich nur vereinzelt vor, z. B.

202. 203.
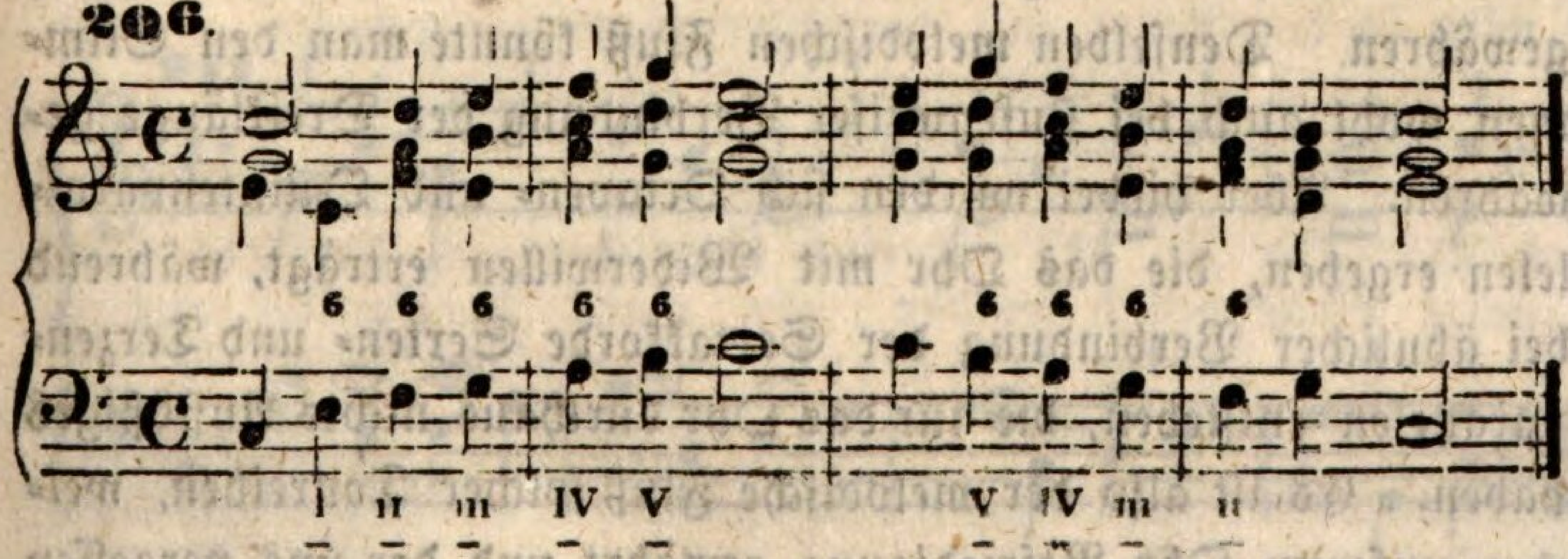


c) Auch im fallenden und steigenden Terzschritt reihen sich gewöhnlich nur wenige Sextakkorde unmittelbar an einander, z. B.

204. 205.

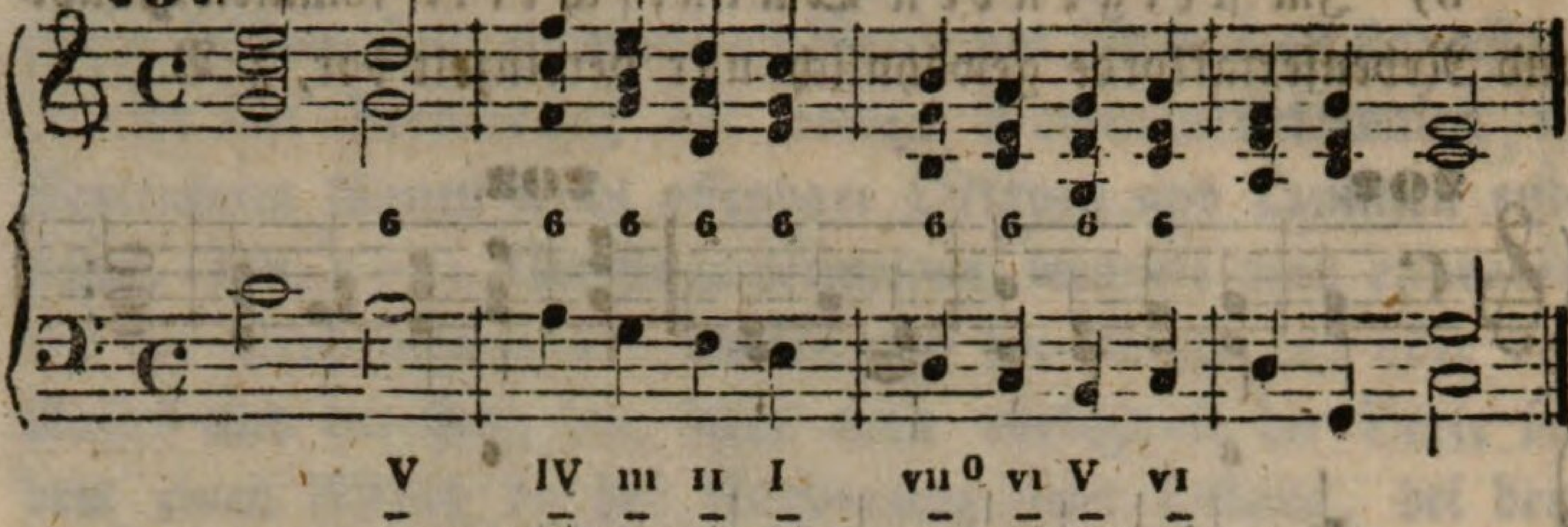


d) Im steigenden und fallenden Sekundschritte lassen sich dagegen die Sextakkorde aller Leiterstufen mit einander verbinden, z. B.

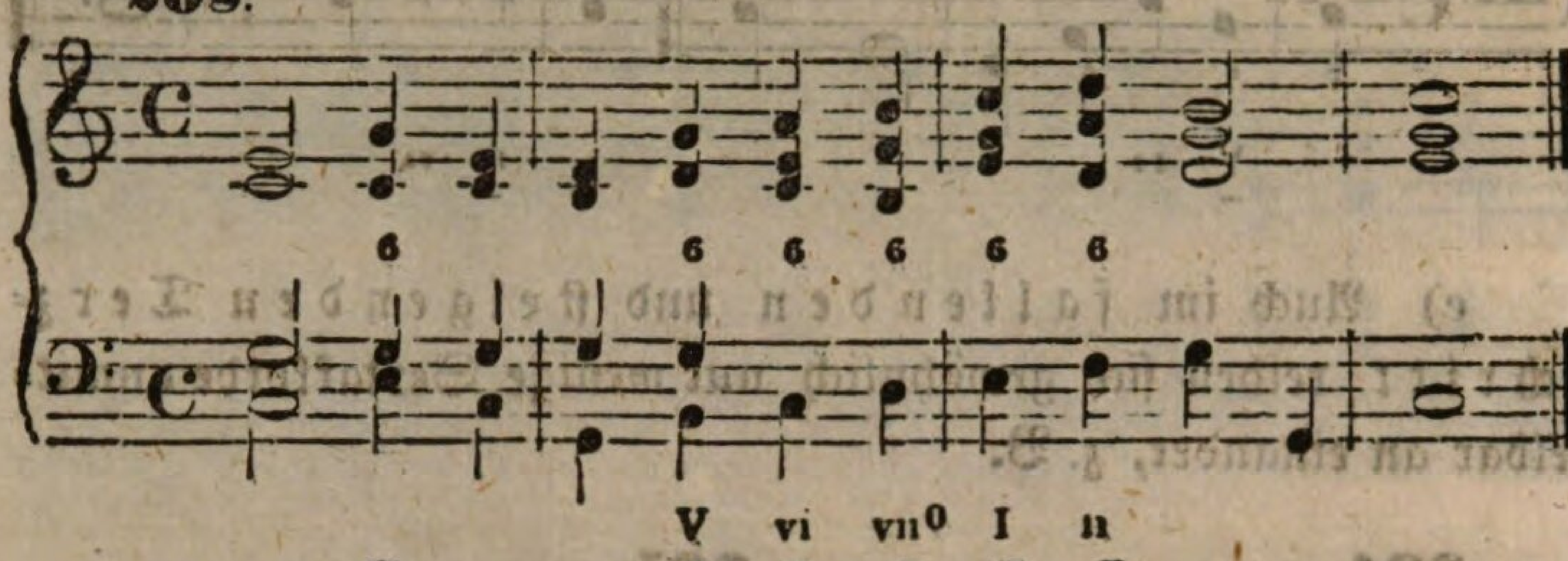
206.



207.



208.
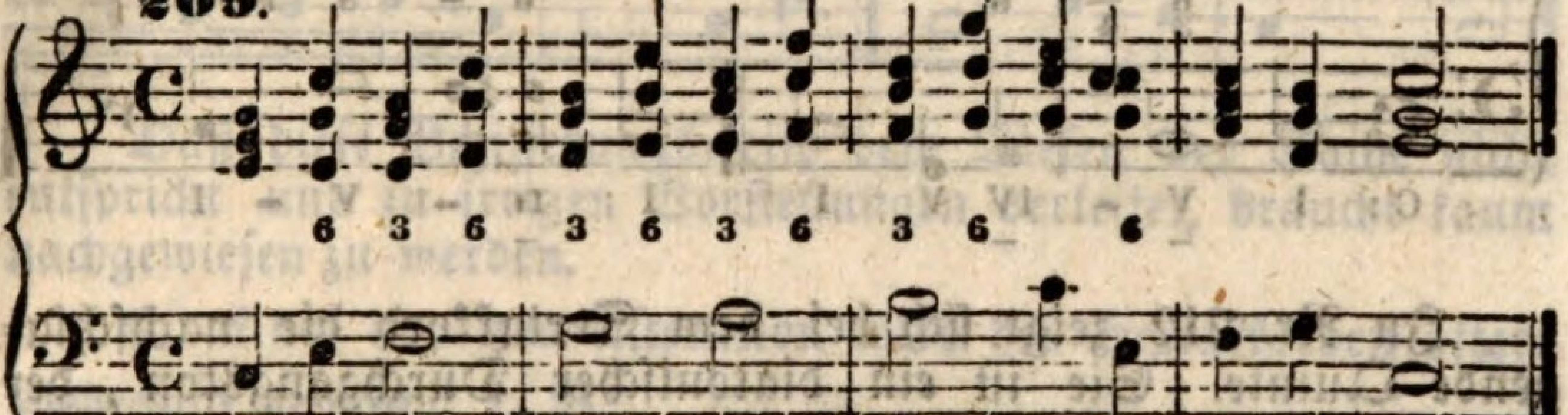


Man mag hierin etwas Auffallendes erblicken, da die Dreiklänge eine solche Verbindungsweise nicht zuließen. Die Dreiklänge der 2. und 3., der 6. und 7., der 7. und 8. Stufe haben nur wenig innere Beziehung zu einander. Wir durften also nicht wagen, sämmtliche Dreiklänge der Tonleiter stufenweise aneinander zu reihen. Wie kommen nun die Sextakkorde zu solchem Vorrecht? Der Grund ist folgender: Bei stufenweiser Verbindung der Sextakkorde ergeben sich Stimmen, die in Terzen und Sexten neben einander herlaufen. Solche Stimmen bilden diatonische Tonreihen, die das Ohr leicht auffaßt und die demselben wegen ihres melodischen Flusses Befriedigung gewähren. Denselben melodischen Fluß könnte man den Stimmen wohl auch bei stufenweiser Verbindung der Dreiklänge gewähren. Aber hiebei würden sich Octaven- und Quintenparallelen ergeben, die das Ohr mit Widerwillen erträgt, während bei ähnlicher Verbindung der Sextakkorde Sexten- und Terzenparallelen entstehen, die für das Ohr durchaus nichts Anstößiges haben. Es ist also der melodische Fluß solcher Tonreihen, welcher unserem Ohr Befriedigung gewährt und der uns vergessen

läßt, auf das Verhältniß zu blicken, in welchem die einzelnen Harmonien zu einander stehen.
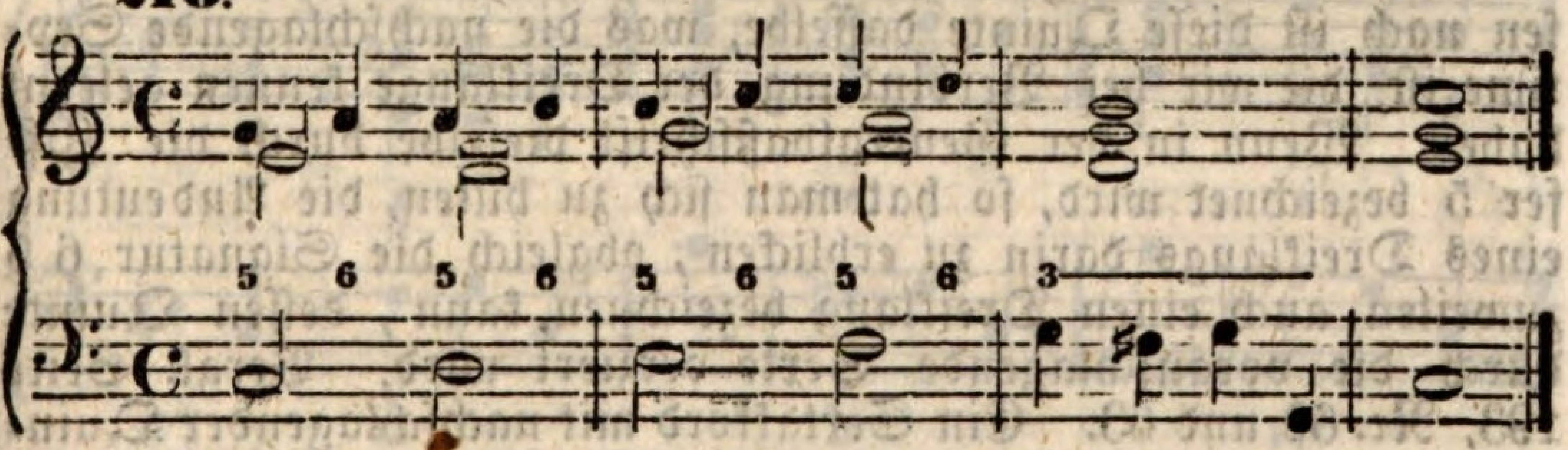
5. Um bei stufenweiser Verbindung der Sextakkorde offenbare Octaven und Quinten zu vermeiden, wechselt man mit Verdopplung des Basses und der Sexte zweckmäßig ab, hütet sich aber, im Dominant-Sextakkord den Baß zu verdoppeln (206). Die Sexte des vom verminderten Dreiklange abstammenden Sextakkords (vii°) darf unbedenklich verdoppelt werden (208), da sie eben so wenig Leitton ist, wie der Grundton des verminderten Dreiklangs.

6. Unter Anwendung der Sextakkorde lassen sich auf mancherlei Weise harmonische Motive bilden, die dann sequenzartig zu harmonischen Sätzen erweitert werden können, z. B.
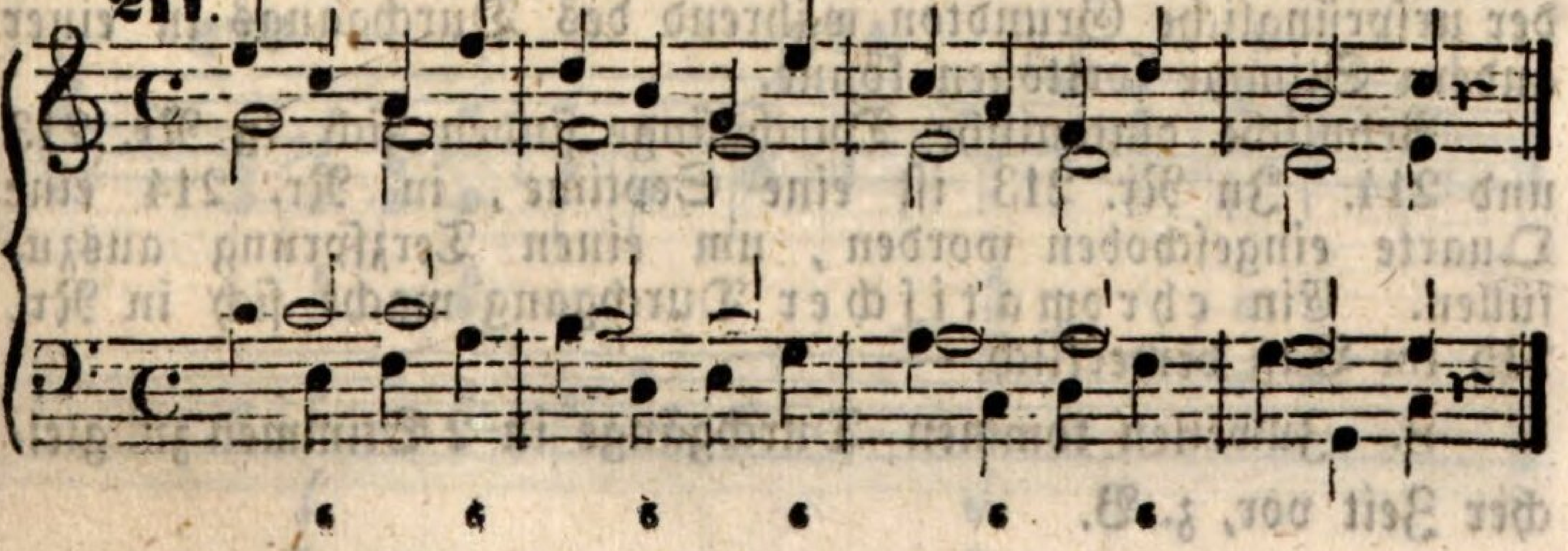
209.



210.

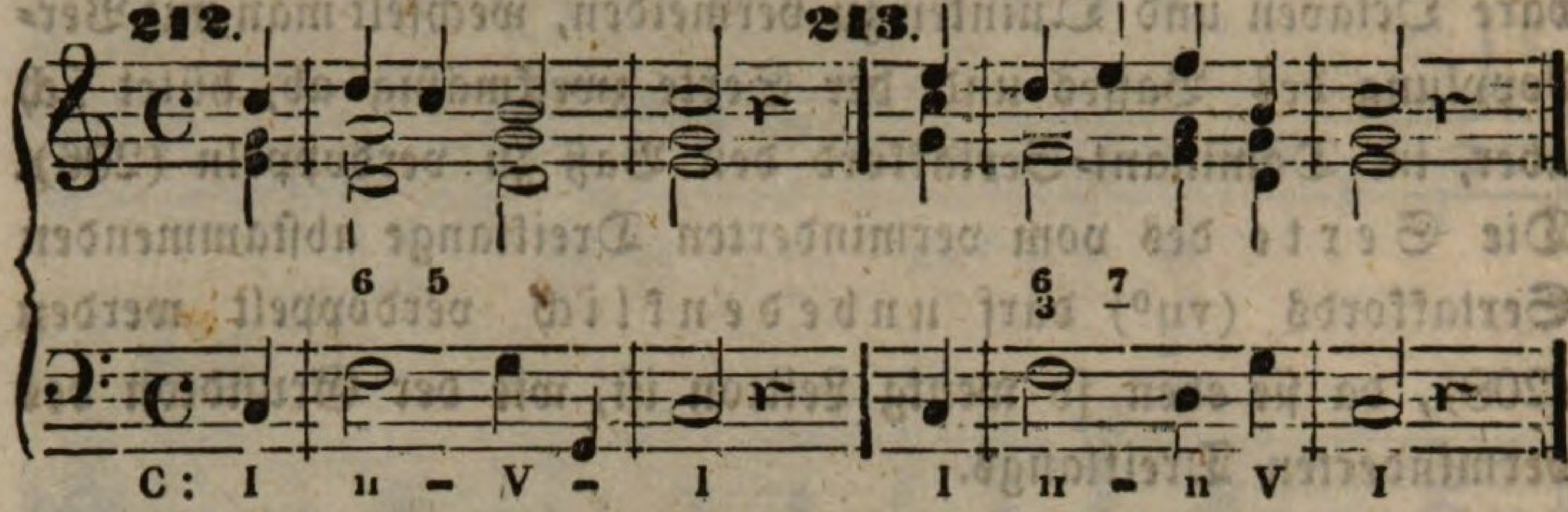


211.

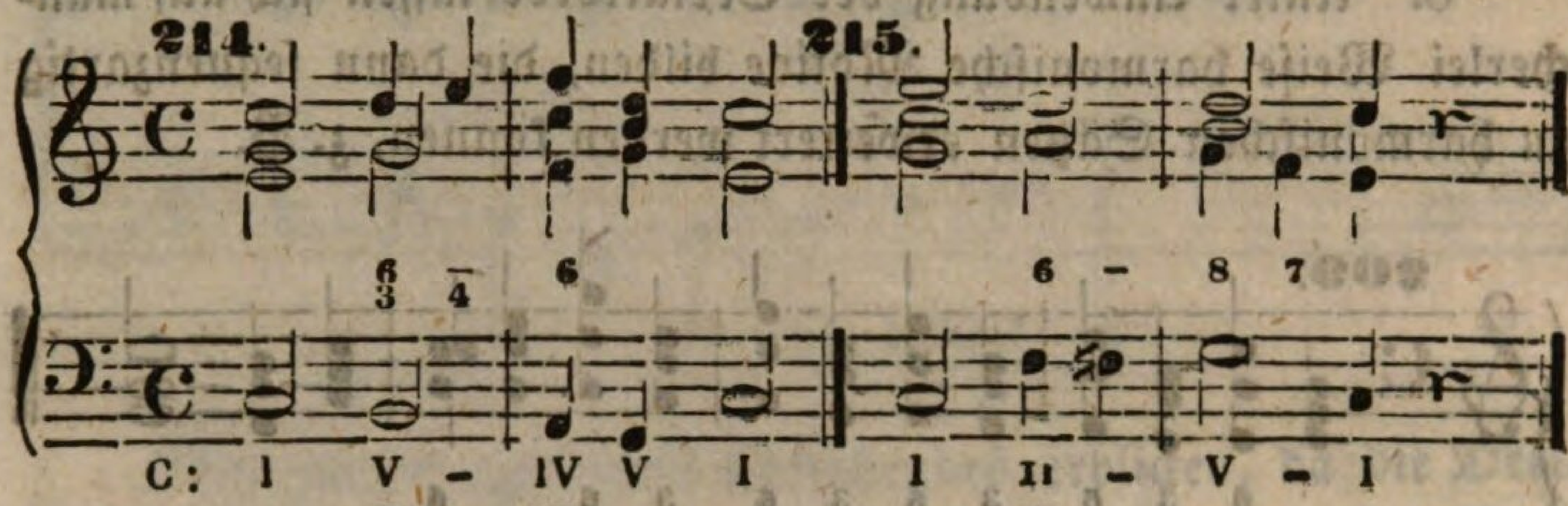


7. Um in die einzelnen Stimmen mehr melodischen Fluß zu bringen, werden auch die Sextakkorde öfters mit **Nebentönen** in Verbindung gebracht, z. B.

212. 213.



214. 215.
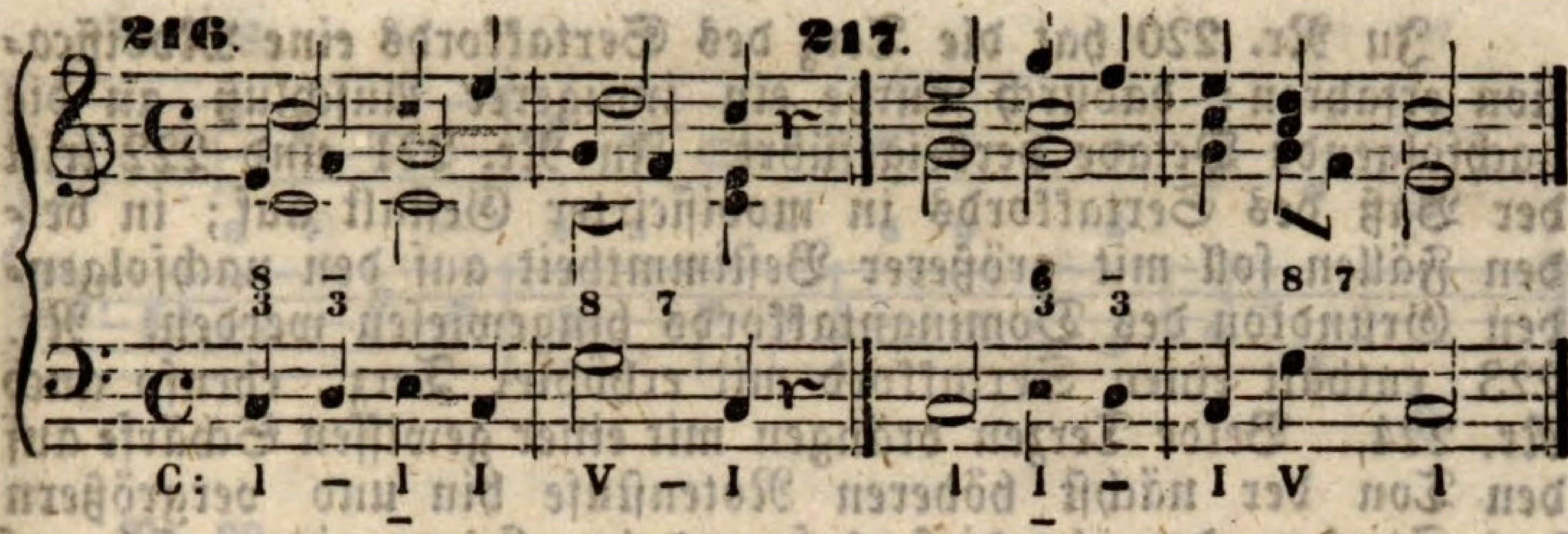


In Nr. 212 zeigt sich bei dem Sextakkord die nachschlagende Quinte. Sie ist ein diatonischer Durchgangston, der den Zweck hat, den Terzsprung auszufüllen, der sich in der Oberstimme vom 2. zum 3. Akkord ergeben würde. Dem Wesen nach ist diese Quinte dasselbe, was die nachschlagende Septime ist, die wir bei Verbindung der Dreiklänge kennen gelernt haben. Wenn in der Generalbaßschrift dieselbe durch die Ziffer 5 bezeichnet wird, so hat man sich zu hüten, die Andeutung eines Dreiklangs darin zu erblicken, obgleich die Signatur 6 5 zuweilen auch einen Dreiklang bezeichnen kann, dessen Quinte durch die voranschlagende Sexte verziert wird. Vergl. Seite 193, Nr. 62 und 63. Ein Sextakkord mit nachschlagender Quinte wird in der Regel mit doppelter Sexte genommen, damit der ursprüngliche Grundton während des Durchgangs in einer andern Stimme forttönen könne.

Aehnliche diatonische Durchgänge finden sich in Nr. 213 und 214. In Nr. 213 ist eine Septime, in Nr. 214 eine Quarte eingeschoben worden, um einen Terzsprung auszufüllen. Ein **chromatischer** Durchgang macht sich in Nr. 215 im Baß bemerklich. —

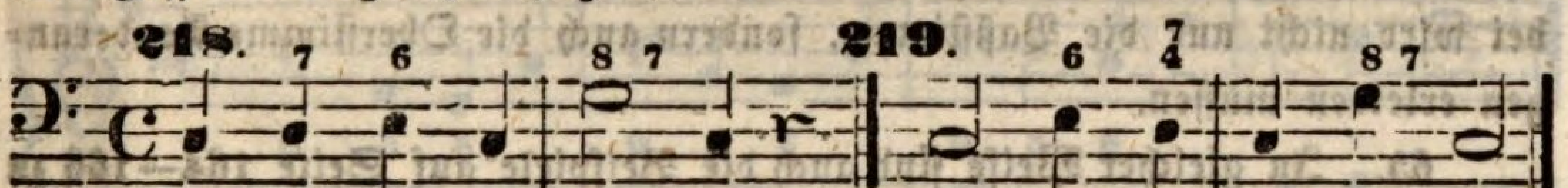
8. Zuweilen kommen Durchgänge in 2 Stimmen zu gleicher Zeit vor, z. B.

216. 217.



In Nr. 216 finden sich die Durchgangstöne im Alt und Baß, wo sie auf das 2. Viertel im 1. Takte fallen; in Nr. 217 finden sie sich im Sopran und Baß, und treten mit dem 4. Viertel des 1. Taktes ein. Von älteren Theoretikern wird die während des Durchgangs fortklingende Octave in Nr. 216 und die unter gleichen Umständen fortklingende Sexte in Nr. 217 stillstehende Septime genannt und gewöhnlich auch durch die Ziffer 7 bezeichnet, z. B.
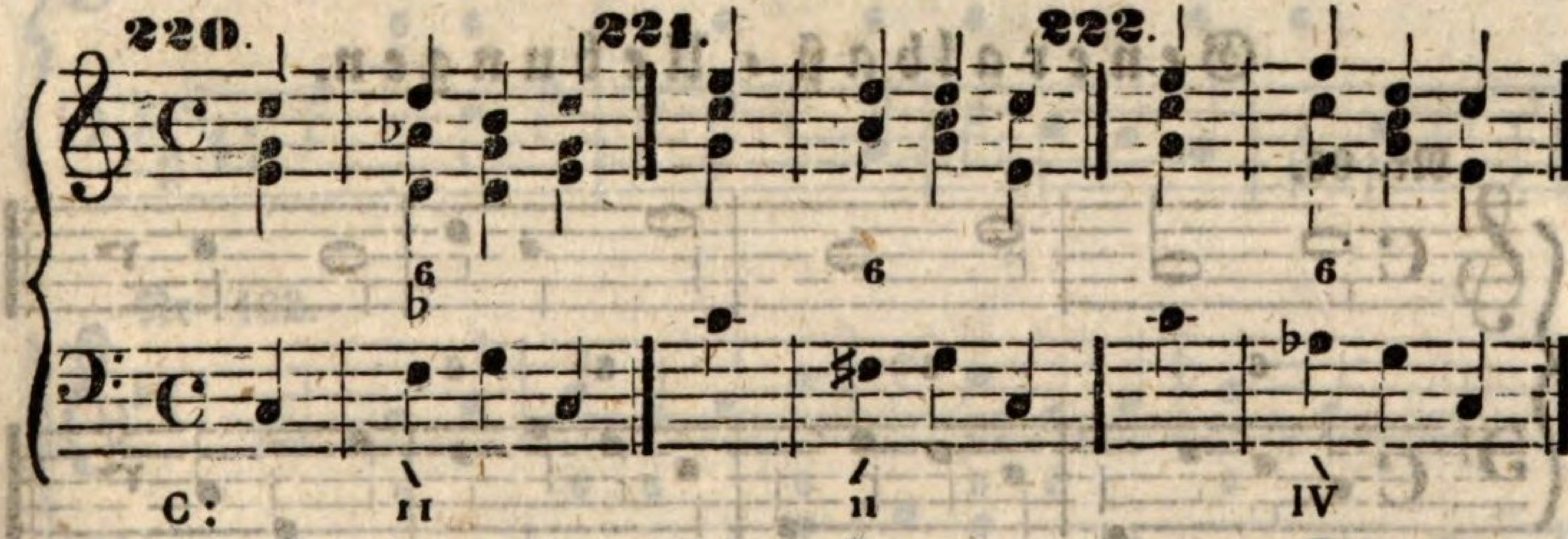
218. 219.
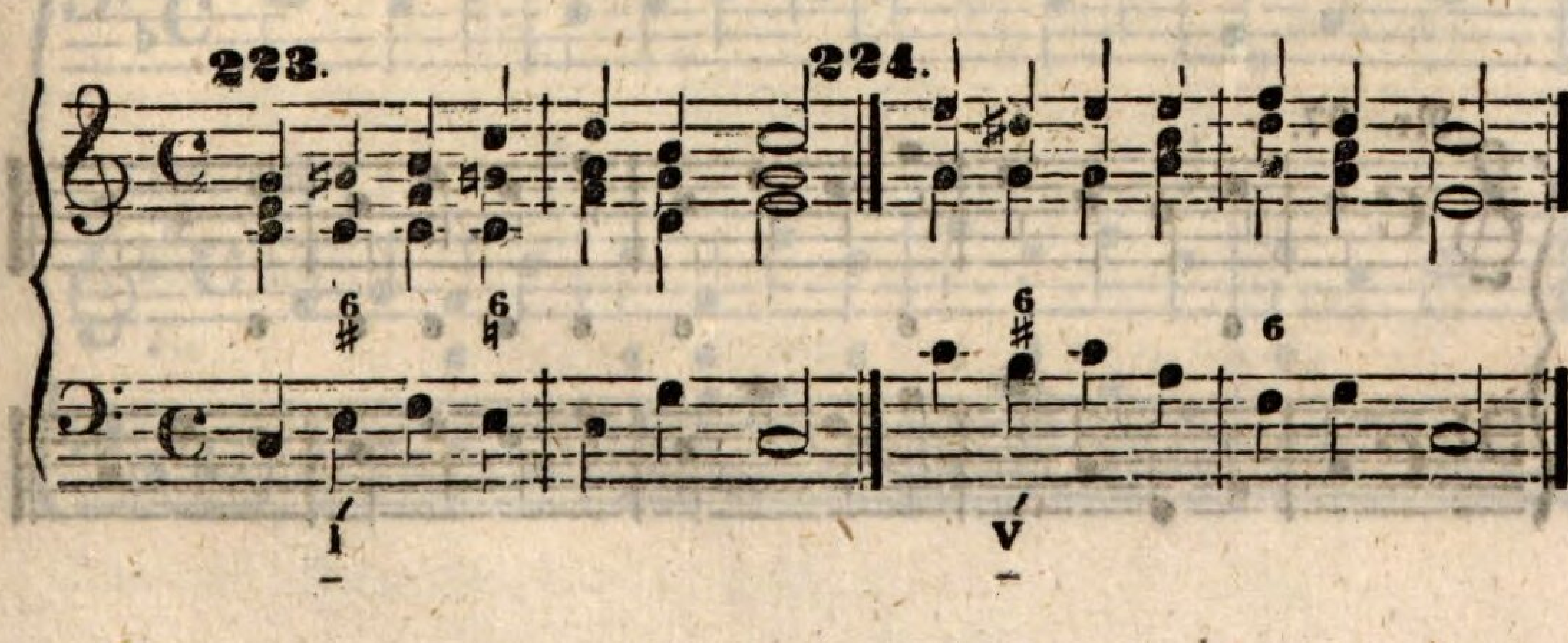


Daß diese Bezifferungsweise dem Wesen der Sache nicht entspricht und zu irrigen Vorstellungen verleitet, braucht kaum nachgewiesen zu werden.

9. Auch von der Alteration wird bei Sextakkorden öfters Gebrauch gemacht, z. B.

220. 221. 222.



223. 224.



In Nr. 220 hat die Terz des Sextakkords eine Modification erfahren; dadurch wurde ein innigerer Anschluß an die nachfolgende Octave herbeigeführt In Nr. 221 und 222 tritt der Baß des Sextakkords in modificirter Gestalt auf; in beiden Fällen soll mit größerer Bestimmtheit auf den nachfolgenden Grundton des Dominantakkords hingewiesen werden. Nr. 223 enthält einen Sextakkord mit erhöhter Terz, ebenso auch Nr. 224. Beide Terzen drängen mit einer gewissen Schärfe auf den Ton der nächst höheren Notenstufe hin und vergrößern das Streben der ohnedieß befreundeten Harmonien, sich auf das innigste mit einander zu verbinden.

Aufgaben.

64. Die Generalbaß-Beispiele Seite 144 sind so umzuarbeiten, daß an passenden Orten statt der Dreiklänge öfters Sextakkorde auftreten! Hiebei wird nicht nur die Baßstimme, sondern auch die Oberstimme Aenderungen erleiden müssen.

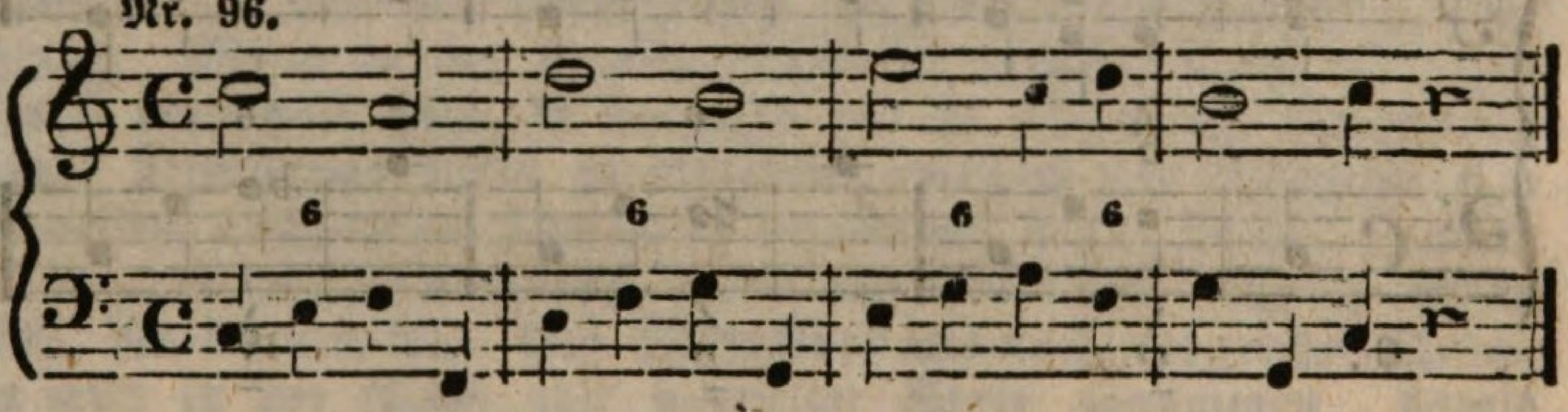
65. In gleicher Weise sind auch die Beispiele auf Seite 164—166 zu behandeln!

---

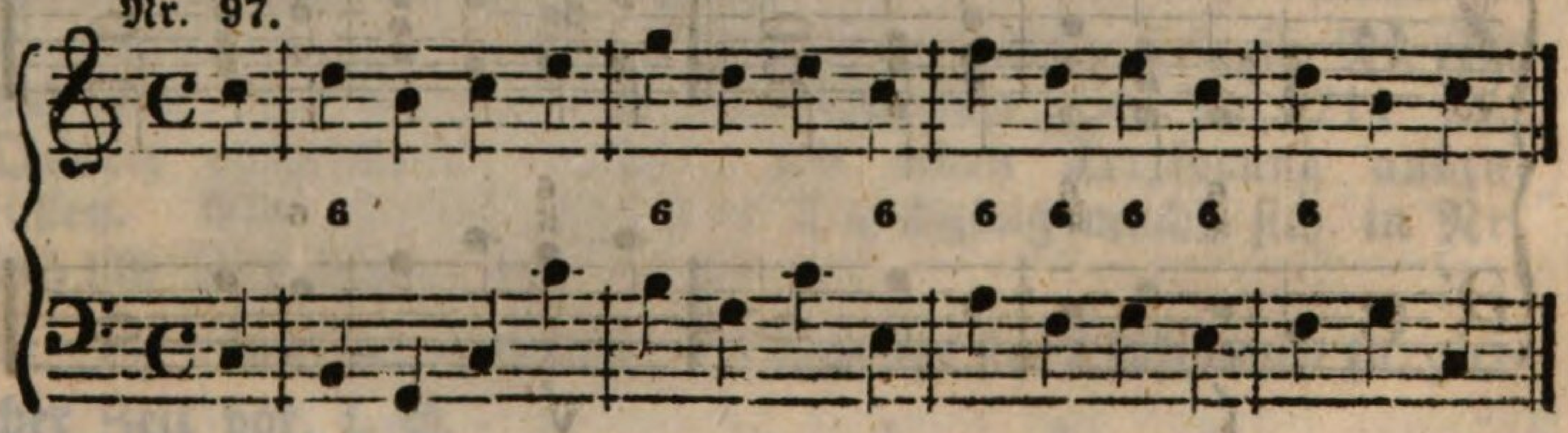
§. 33.

Generalbaß-Uebungen.
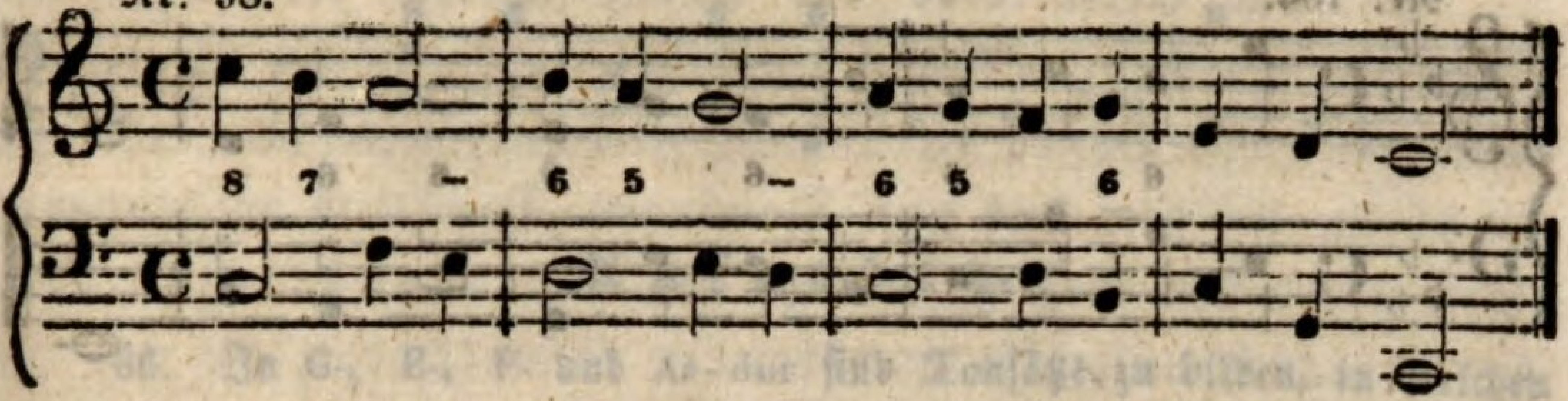
Nr. 96.
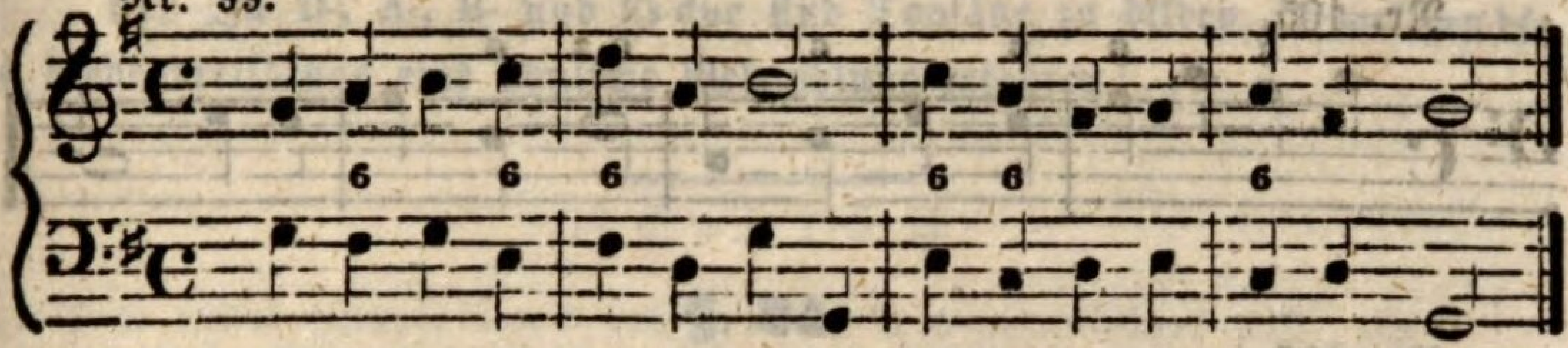


Nr. 97.
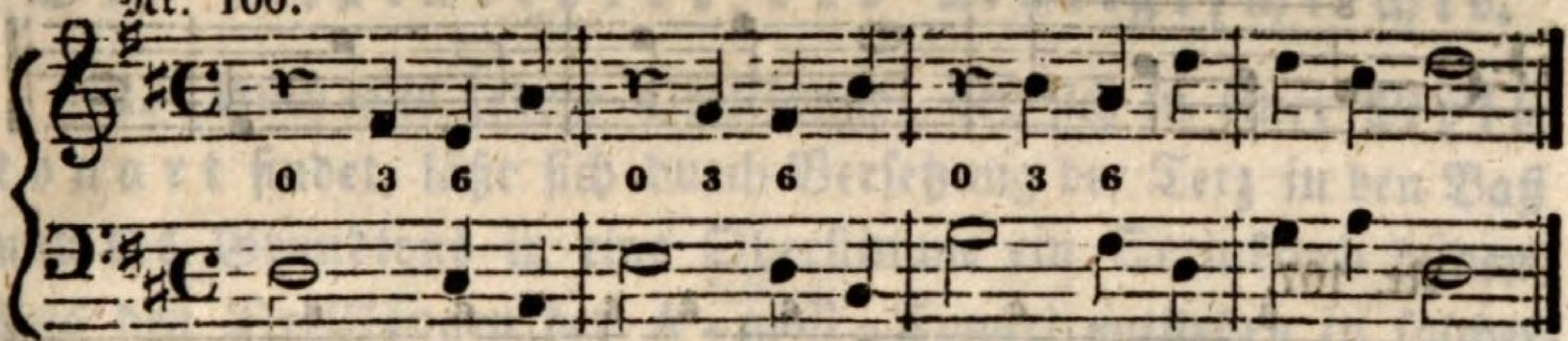


Nr. 98.
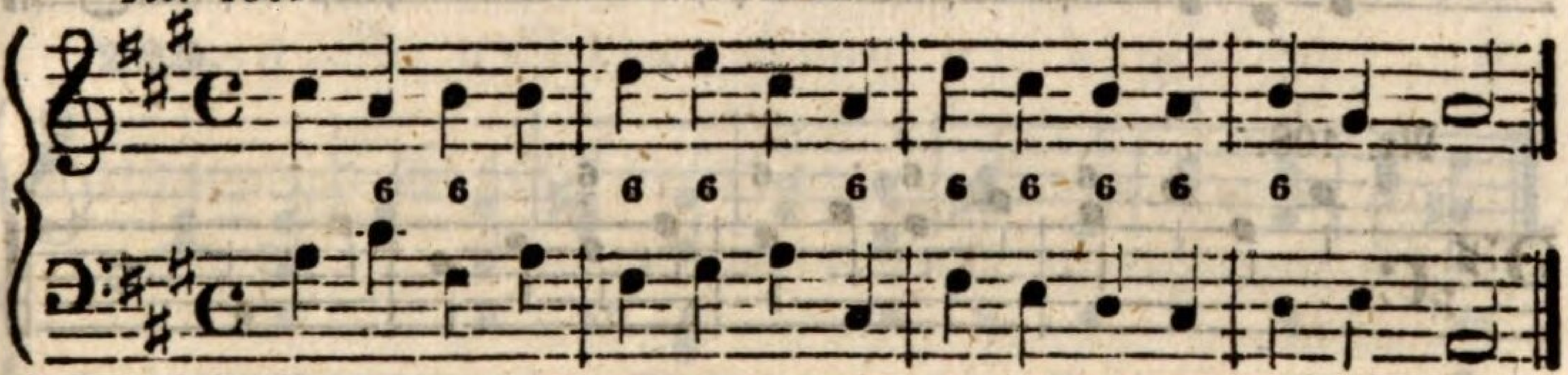


Nr. 99.
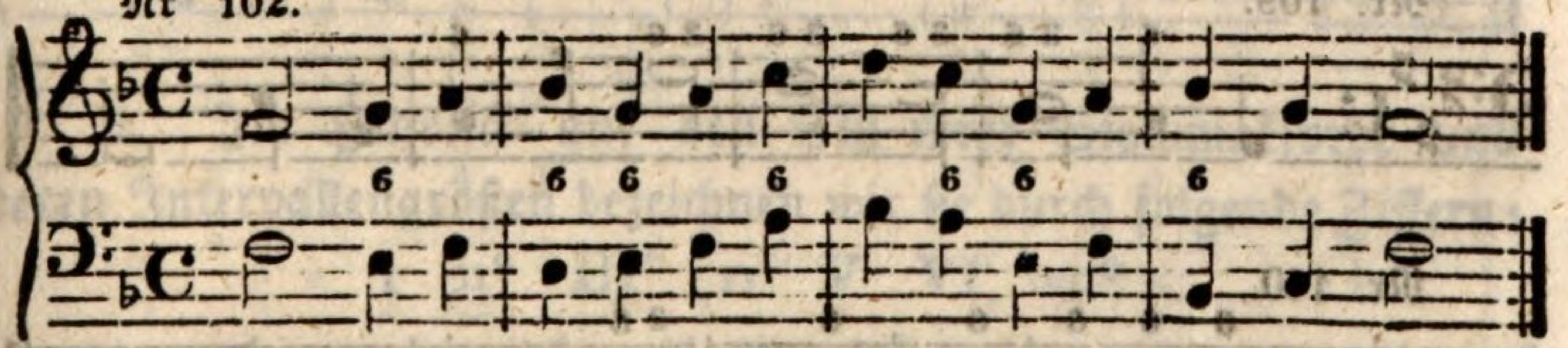


Nr. 100.



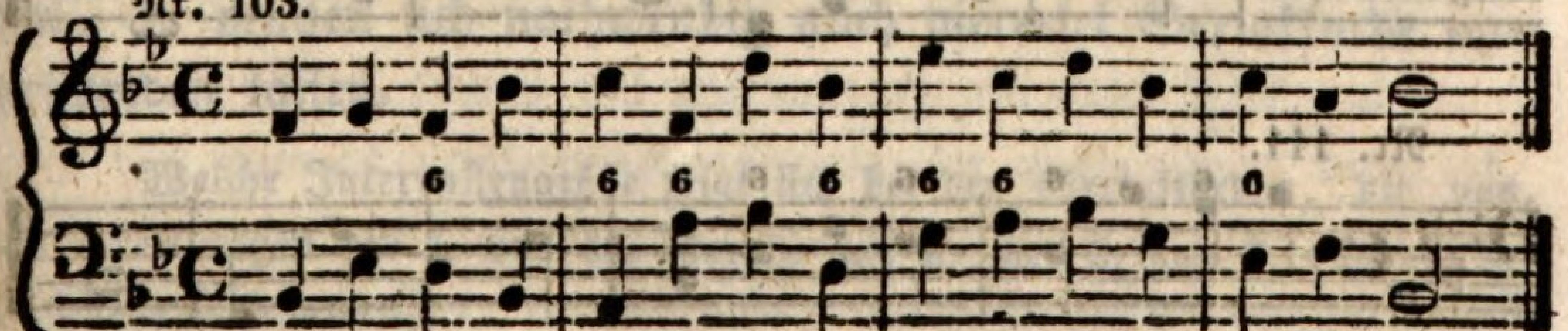
Nr. 101.



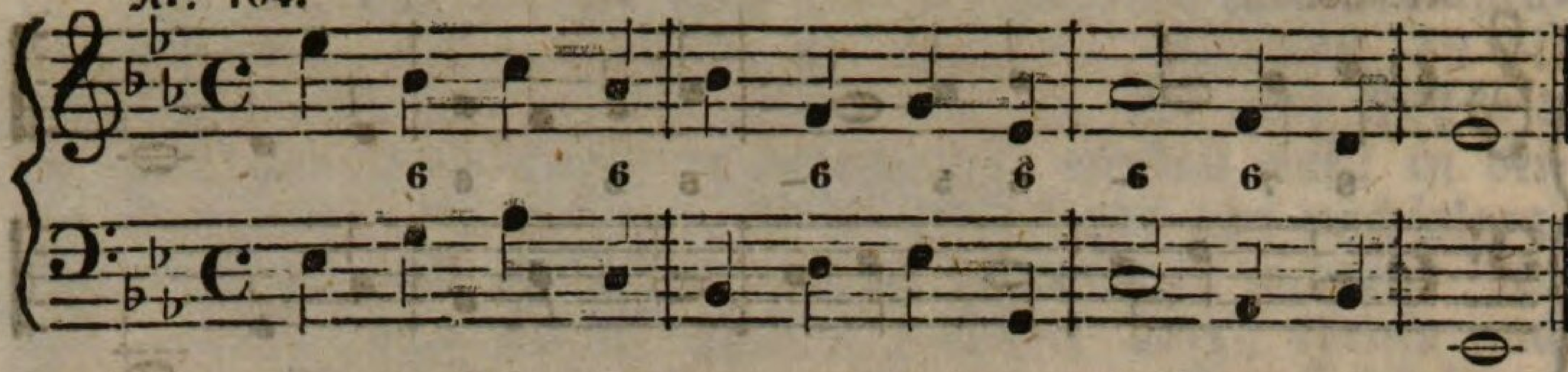
Nr 102.
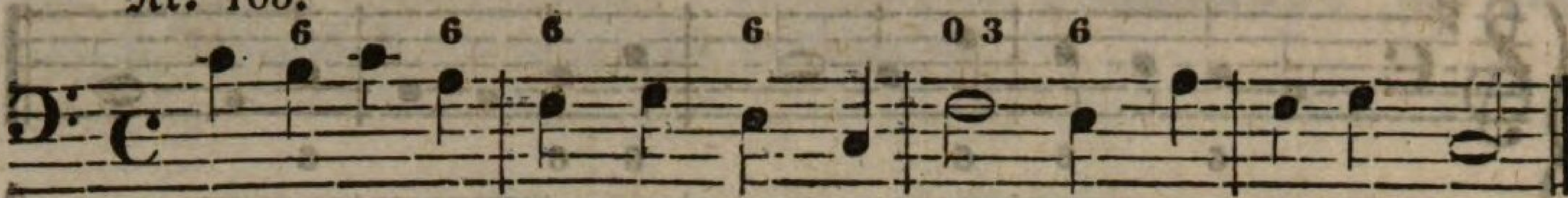


Nr. 103.



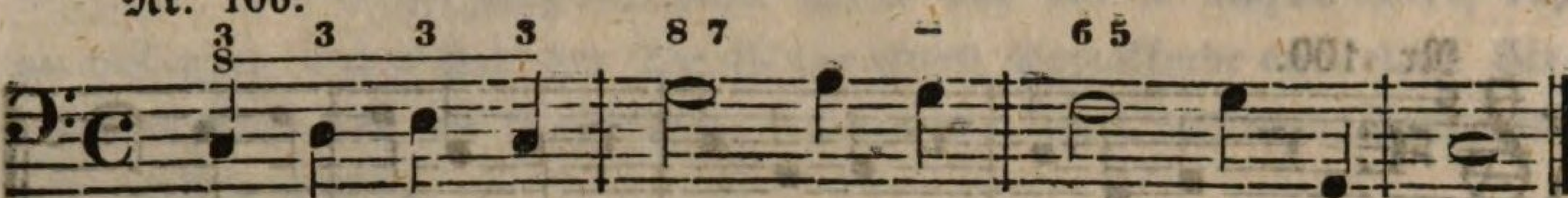
Nr. 104.
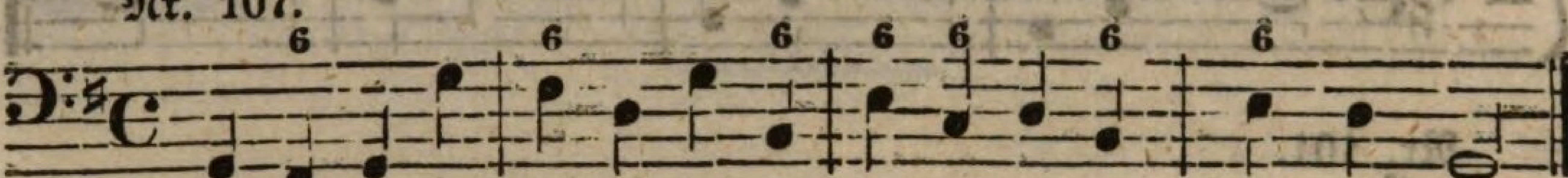


Nr. 105.
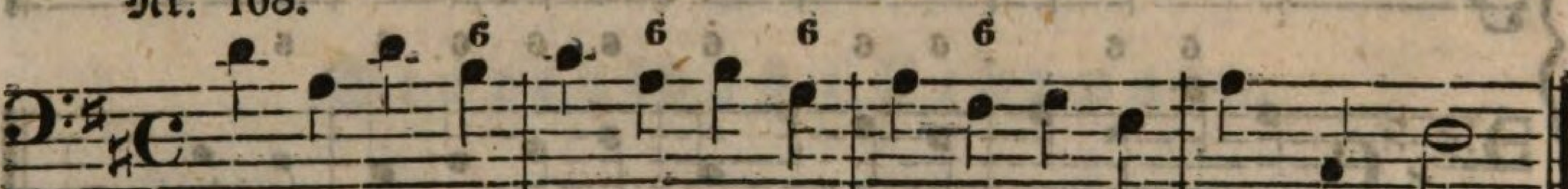


Nr. 106.



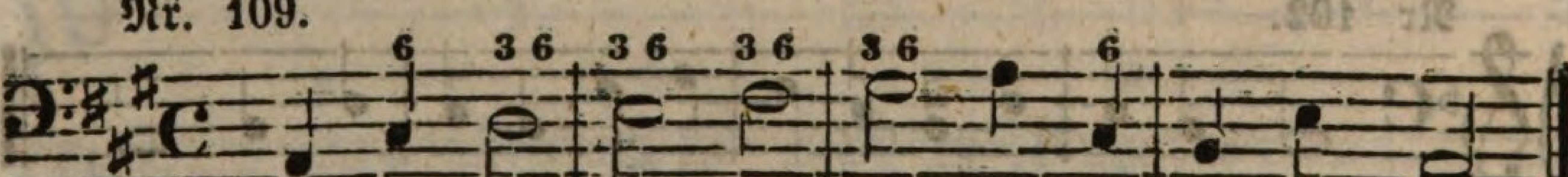
Nr. 107.



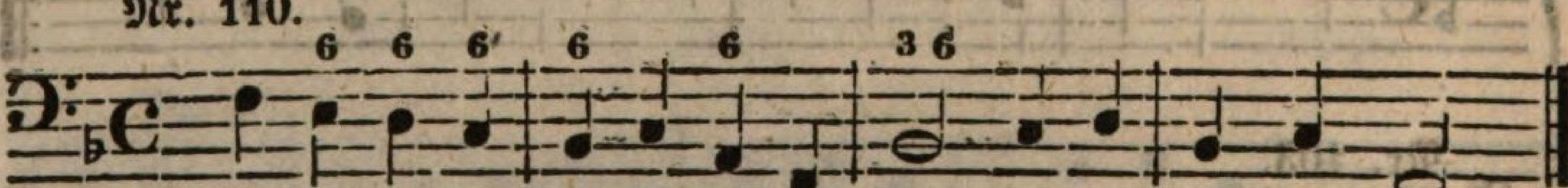
Nr. 108.
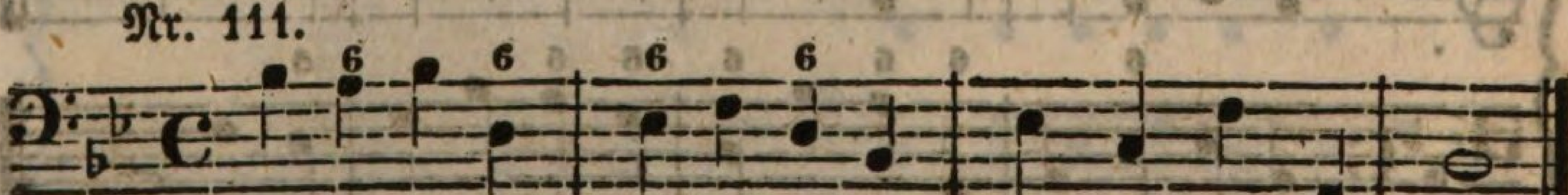


Nr. 109.
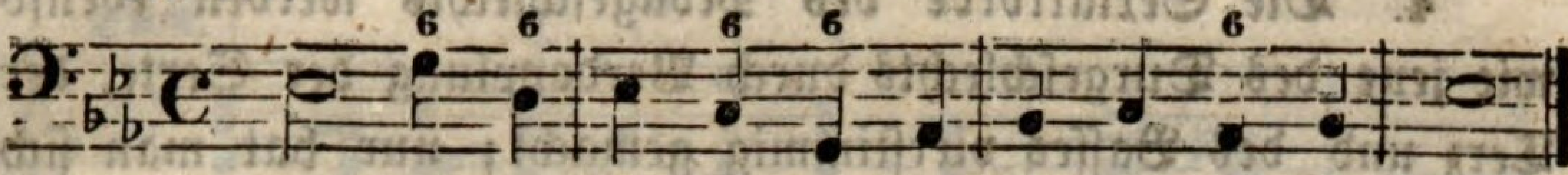


Nr. 110.



Nr. 111.



Nr. 112.



Aufgaben.

66. In G-, E-, F- und As-dur sind Tonsätze zu bilden, in welchen die 3 Haupt-Dreiklänge öfters in Sextenform auftreten!

67. In D-, A-, B- und Es-dur sind Tonsätze zu bilden, in welchen die 4 Nebendreiklänge eine ähnliche Behandlung erfahren!
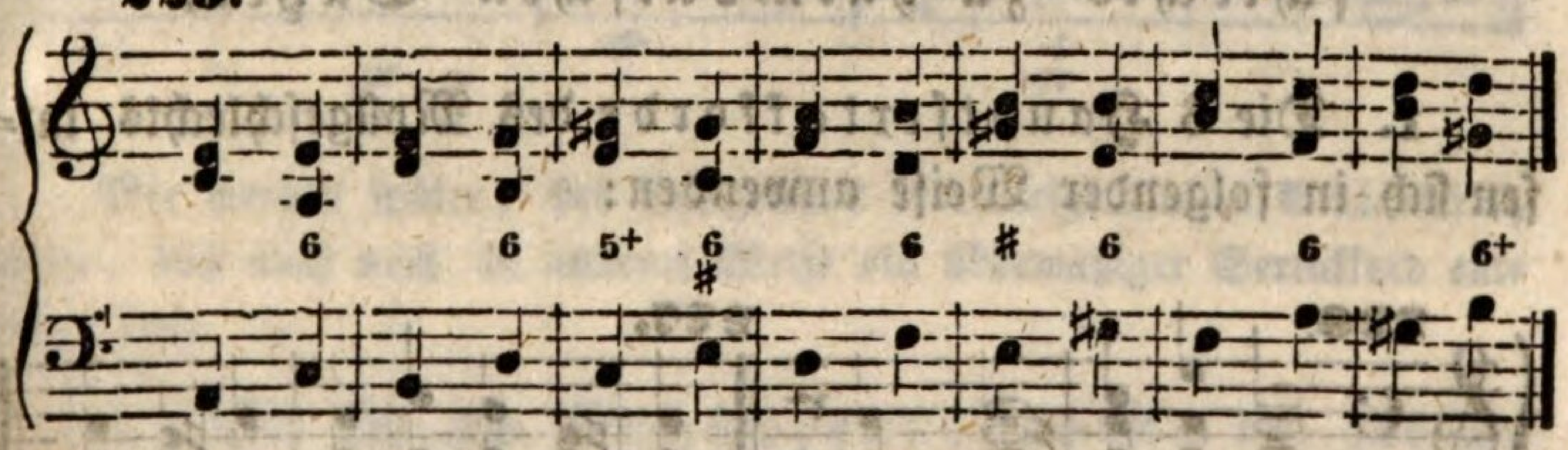
---

§. 34.

Die Sextakkorde des Mollgeschlechts.

1. Auch aus jedem Dreiklange, der sich in einer Molltonart findet, läßt sich durch Versetzung der Terz in den Baß und des Grundtons in eine Oberstimme ein Sextakkord bilden. Aus den Dreiklängen der A-moll-Tonart entstehen in solcher Weise folgende Sextakkorde:

225.



2. Im Hinblick auf den Sitz ihrer Stammakkorde und deren Intervallengrößen bezeichnen wir sie durch folgende Ziffern:

$\underline{\text{I}}$ $\underline{\text{II}}^0$ $\underline{\text{III}}^+$ $\underline{\text{IV}}$ $\underline{\text{V}}$ $\underline{\text{VI}}$ $\underline{\text{VII}}^0$

3. Da sich in einer Molltonart viererlei Dreiklänge finden, so müssen sich nothwendig auch viererlei Sextakkorde unterscheiden lassen.

Welche Intervallengröße zeigt sich bei den Sextakkorden, die von den Dreiklängen der 1. und 4., der 5. und 6., der 2. und 7. und der 3. Mollstufe abstammen?

4. Die Sextakkorde des Mollgeschlechts werden ebenso wie jene des Durgeschlechts durch Verdopplung der Sexte, der Terz und des Basses vierstimmig gemacht; nur hat man sich zu hüten, bei dem aus dem Dominant-Dreiklang entstandenen Sextakkord den Baß zu verdoppeln, weil er ursprünglich Leitton ist; auch unterläßt man bei den Sextakkorden, die von den Dreiklängen der 2., 3. und 7. Mollstufe abstammen, die Verdopplung der Terz, weil dieser Ton seinem Ursprunge nach eine dissonirende Quinte ist.

Aufgabe.
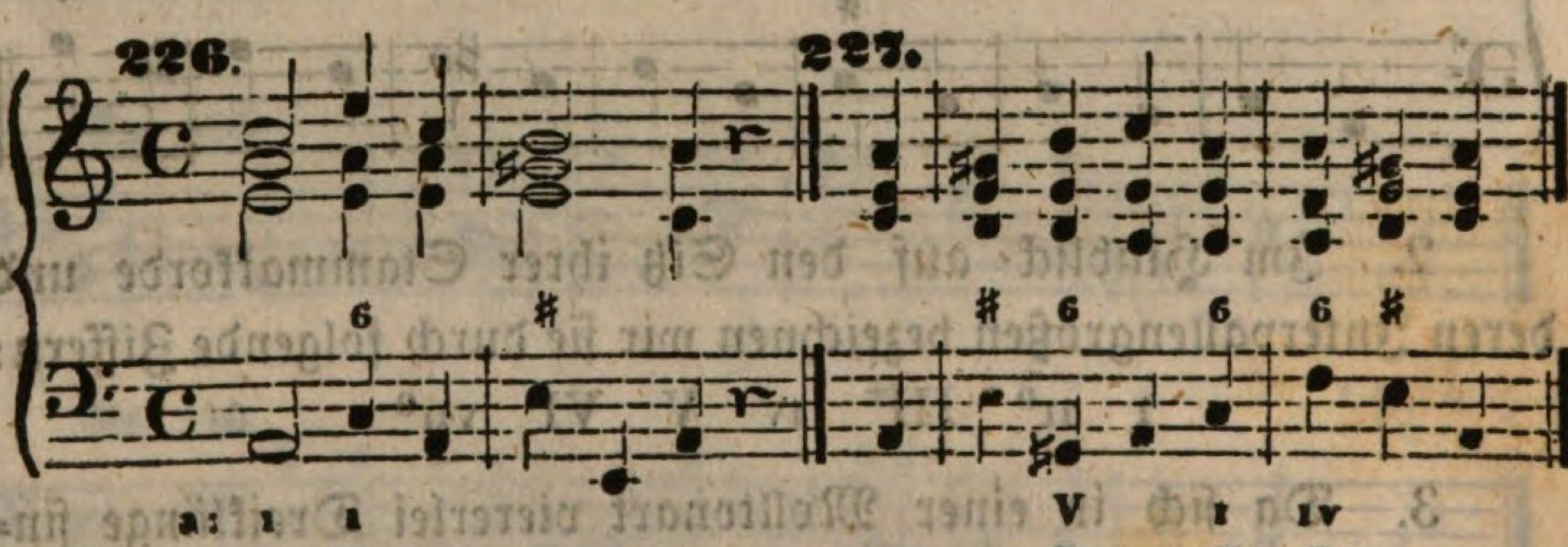
68. Die dreistimmigen Dreiklänge der C-moll-Tonart sollen in Sextakkorde verwandelt und auf verschiedene Weise vierstimmig gemacht werden!

---

§. 35.
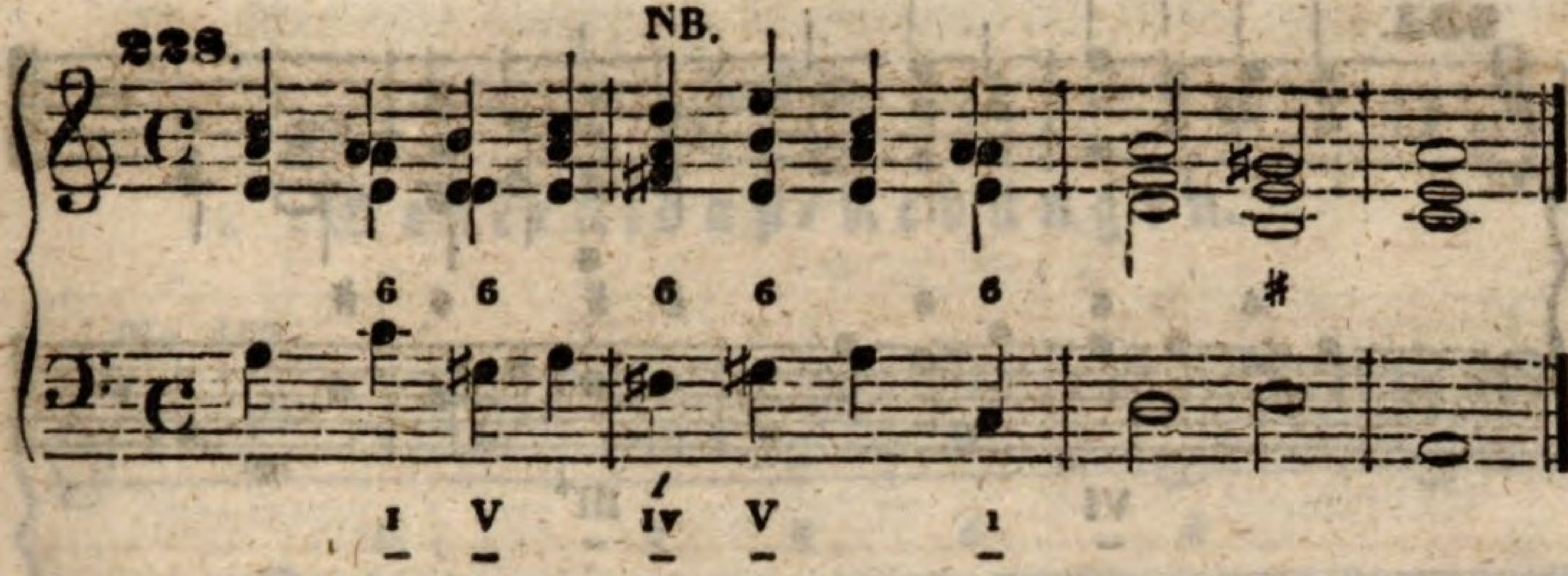
Verwendung der Sextakkorde des Mollgeschlechts zu harmonischen Sätzen.

1. Die 3 Hauptsextakkorde des Mollgeschlechts lassen sich in folgender Weise anwenden:
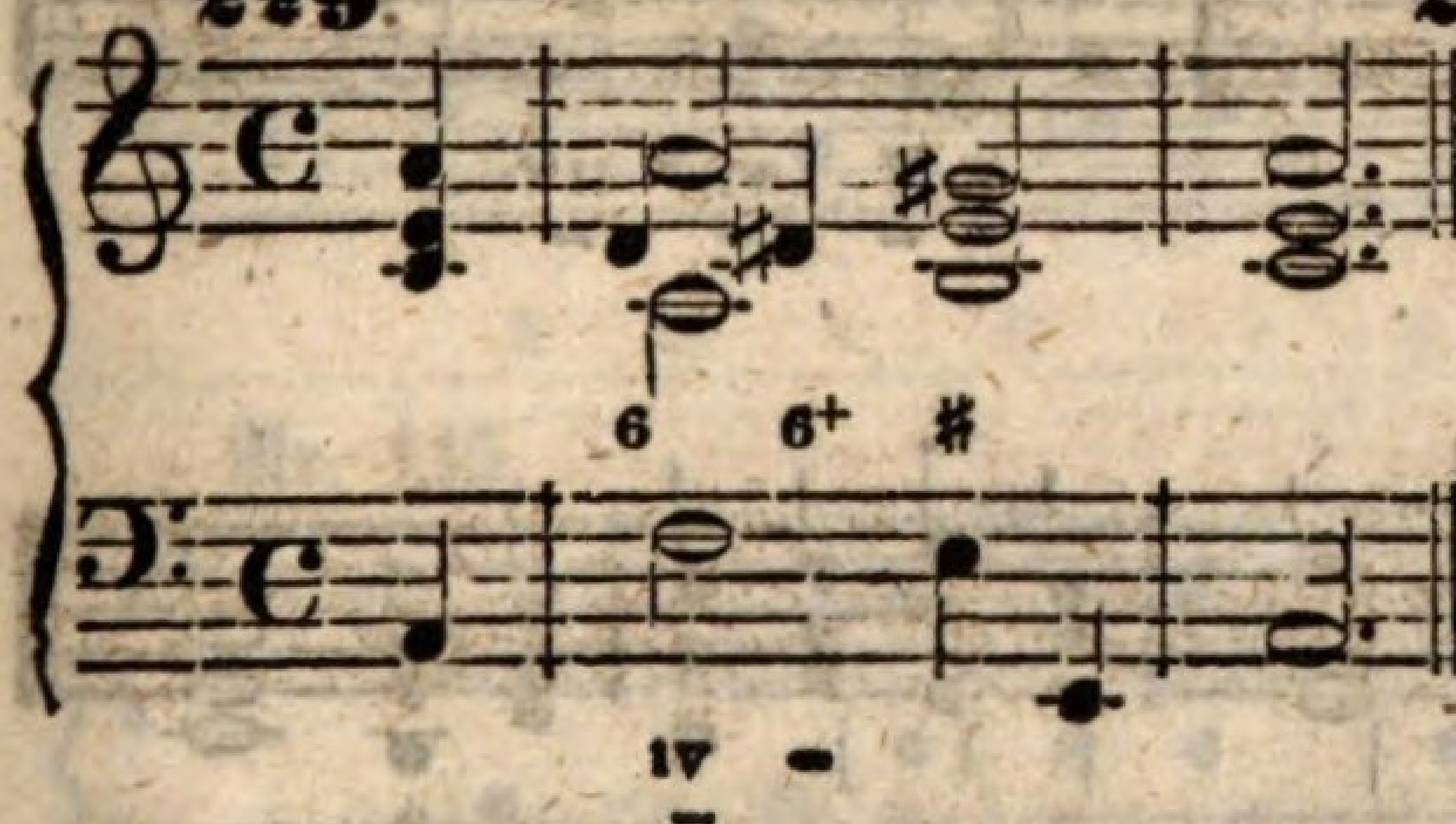


2. Will man die Harmonien der 4. und 5. Stufe in Sextenform unmittelbar mit einander verbinden, so muß der Baßton des ersten Akkords erhöht werden, weil außerdem in der Baßstimme ein übermäßiger Sekundschritt entstehen würde, z. B.

228.
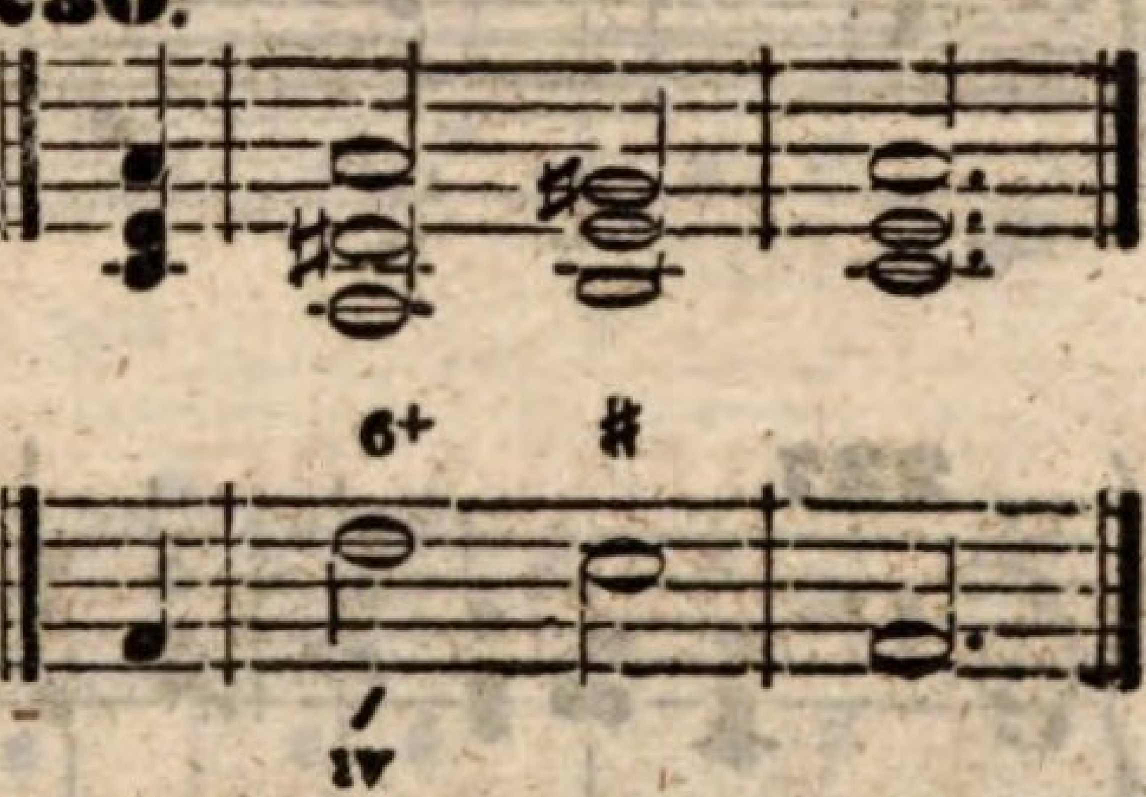


3. Dem Unter-Dominant-Sextakkord folgt zuweilen die übermäßige Sexte im Durchgang nach (229). Läßt man dieselbe gleichzeitig mit dem Akkord eintreten, so erscheint dieser Sextakkord als ein alterirter, der den Namen **übermäßiger Sextakkord** führt (230).

229.
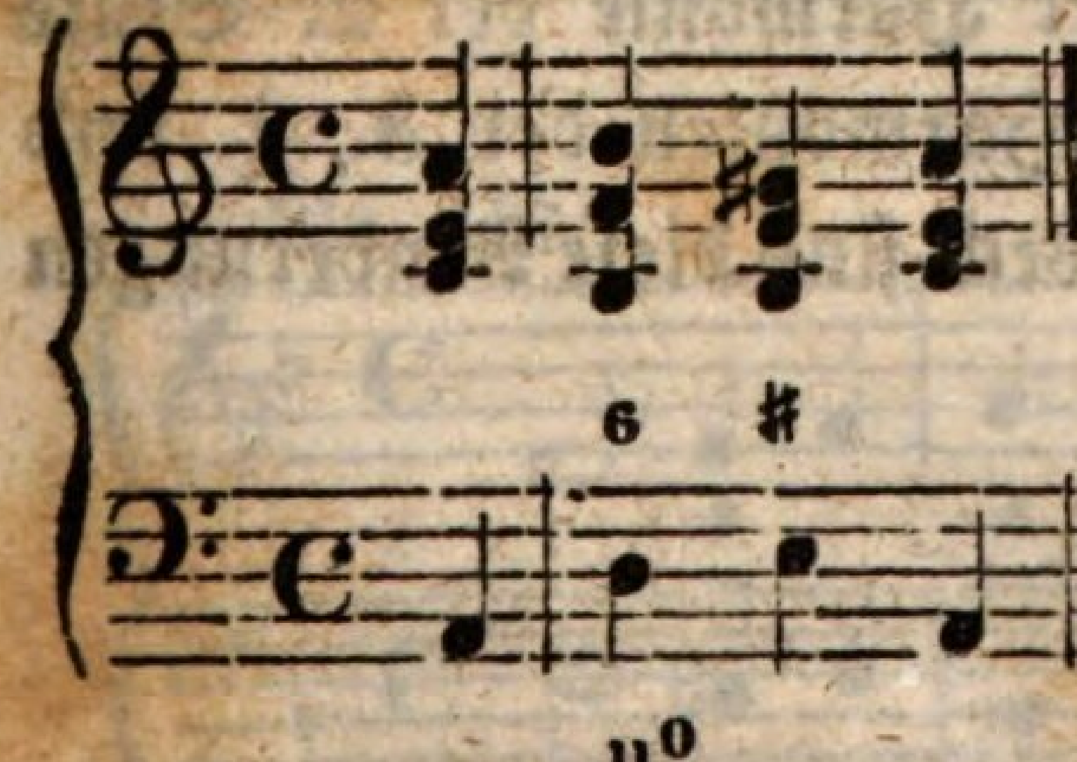


230.
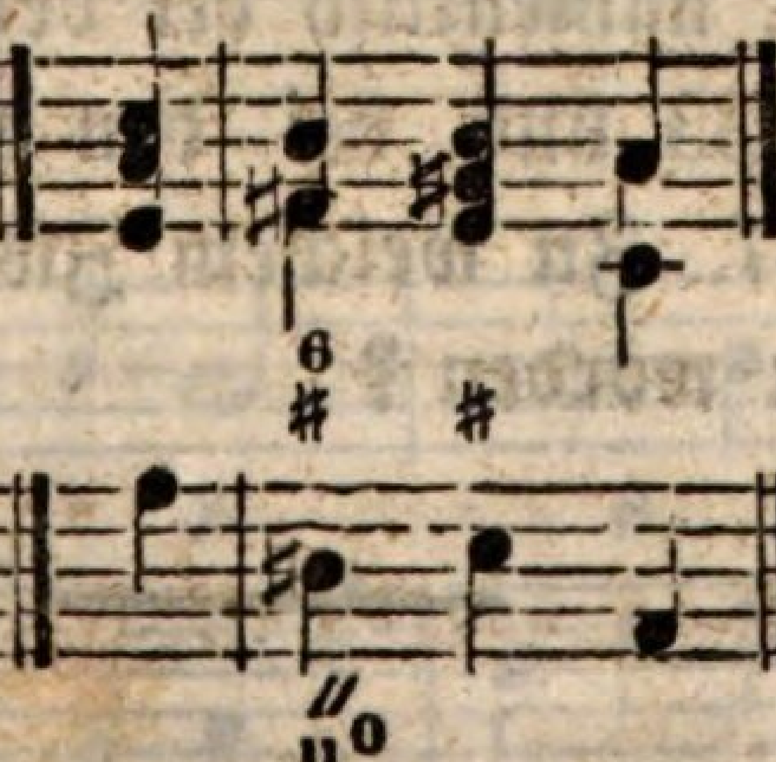


Wir werden später, bei Gelegenheit des uneigentlichen Sextakkords, sehen, daß auch noch in anderer Weise ein übermäßiger Sextakkord entstehen kann.

4 Wie sich die **Nebensextakkorde** des Mollgeschlechts zu harmonischen Sätzen verwenden lassen, zeigen folgende Beispiele:
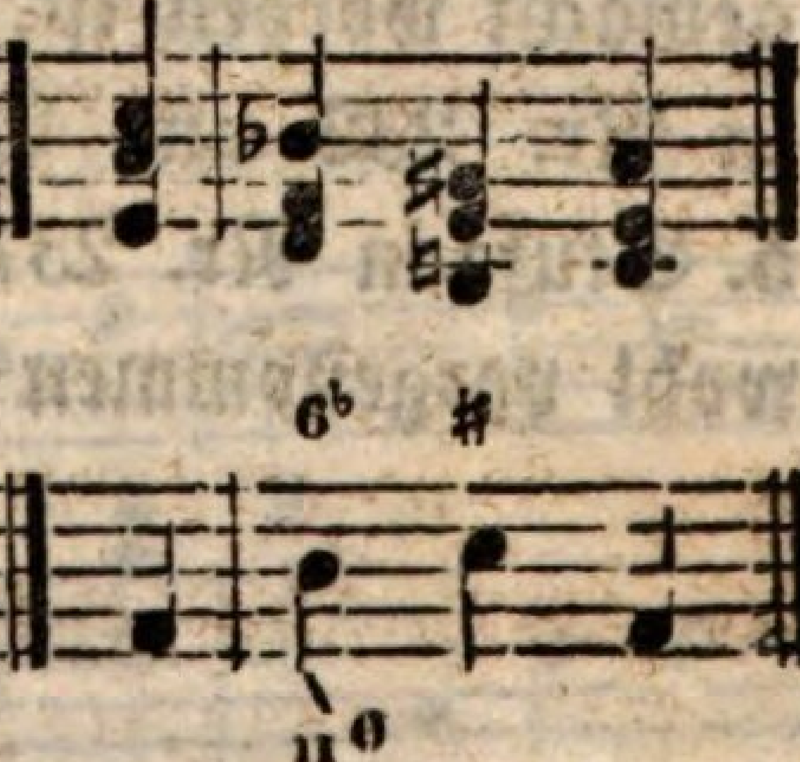
231.



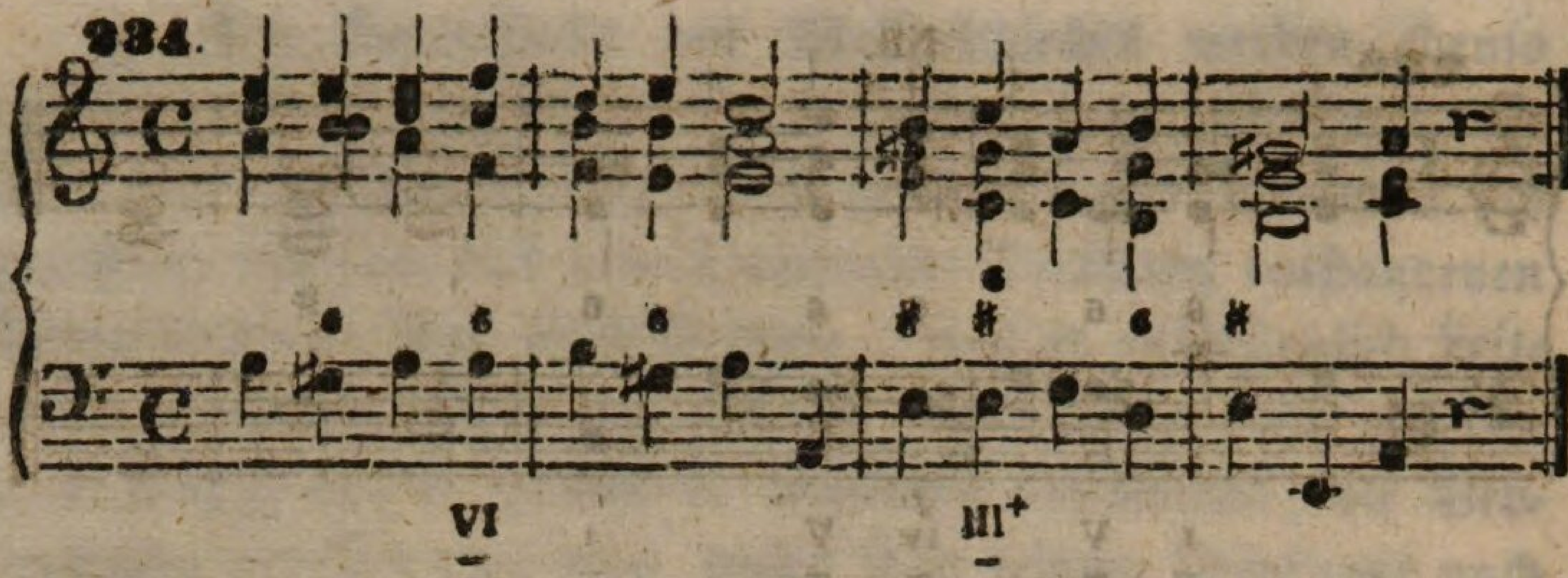
232.



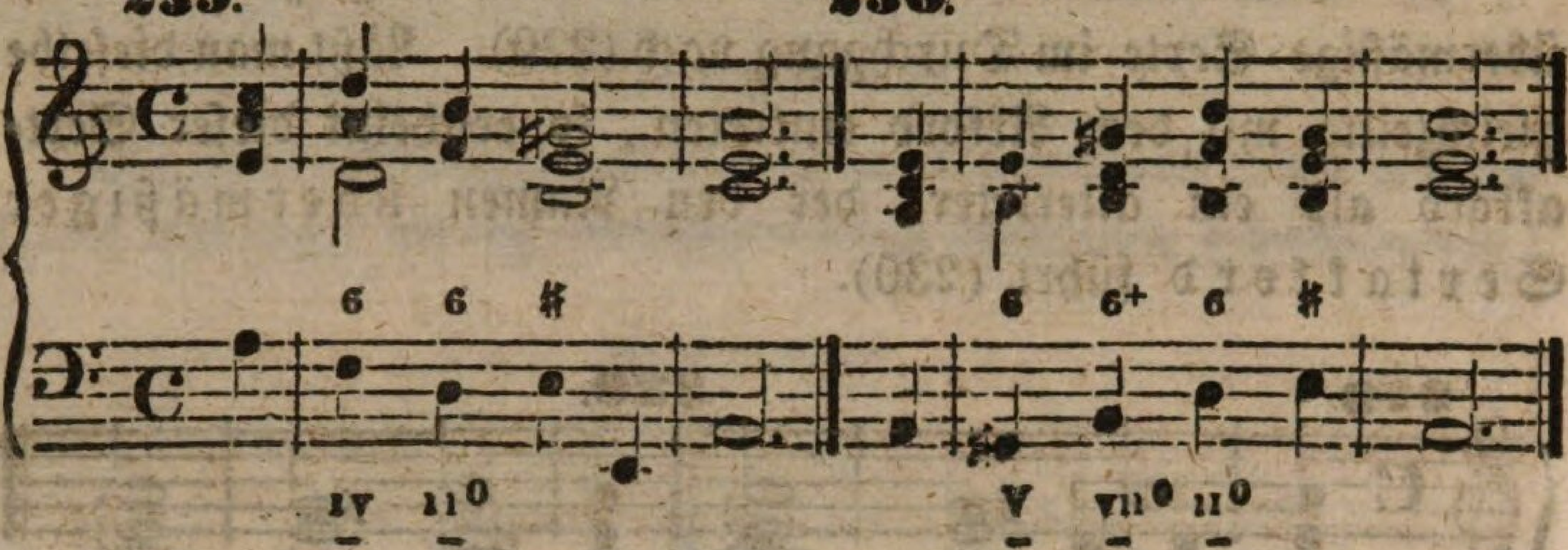
233.
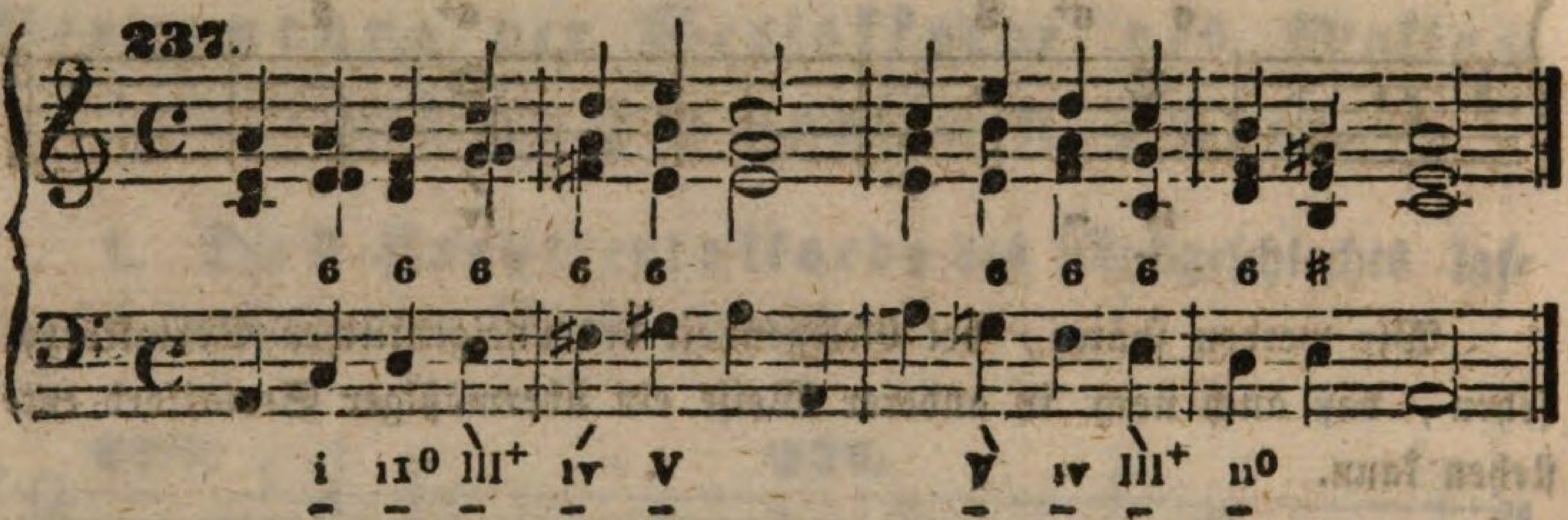


234.



235. 236.



237.
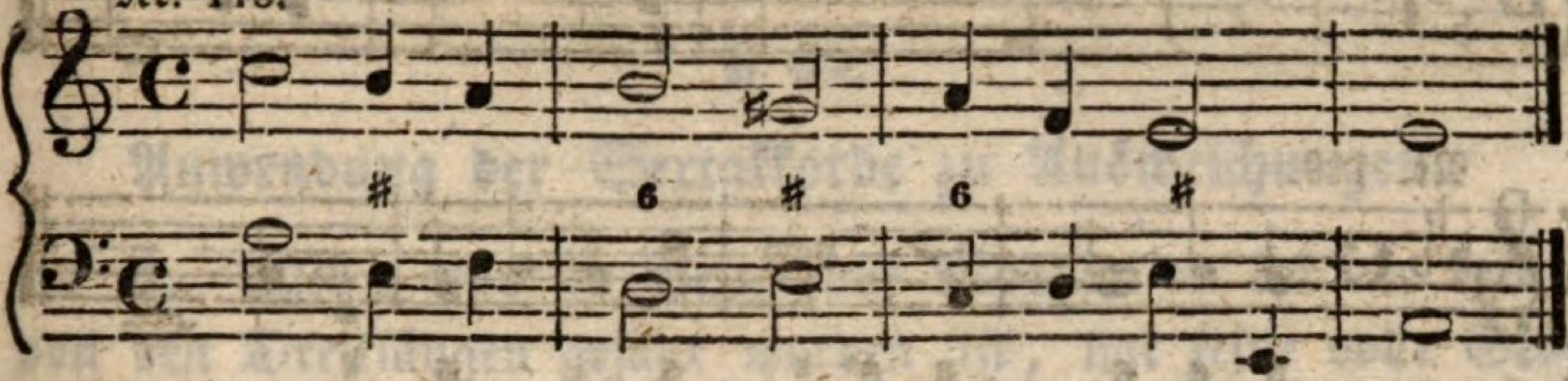


Man erblickt hier dieselben Verbindungsweisen, wie bei den Sextakkorden des Durgeschlechts. Außerdem wird man wahrnehmen, daß von der Alteration öfters Gebrauch gemacht worden ist, namentlich bei der Harmonie der 2. Stufe in Nr. 232 und 233 und bei den Harmonien der 3., 4. und 5. Stufe in Nr. 237. Zu welchem Zweck sind diese Aenderungen wohl vorgenommen worden?
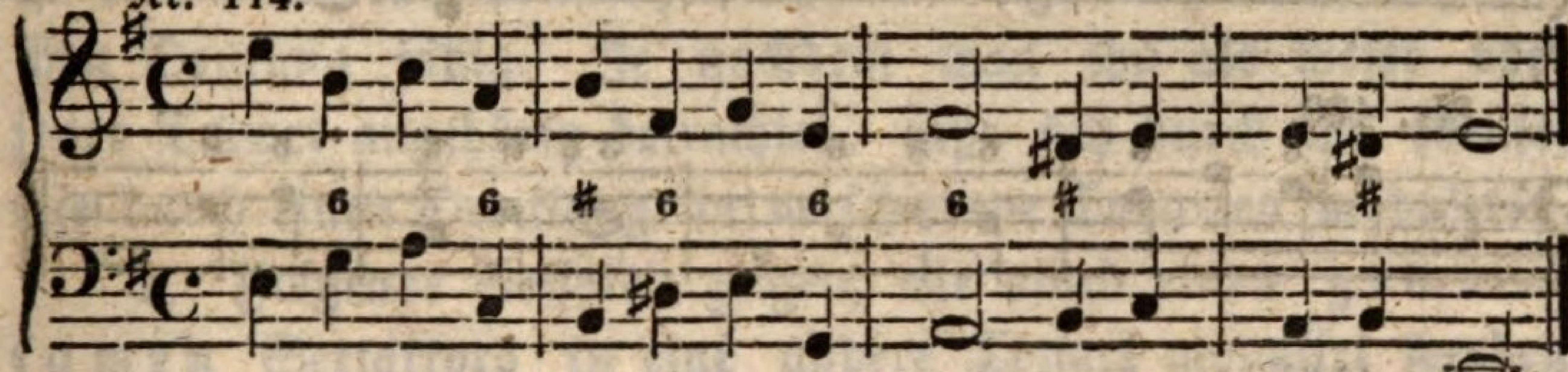
§. 36.

Generalbaß-Uebungen.
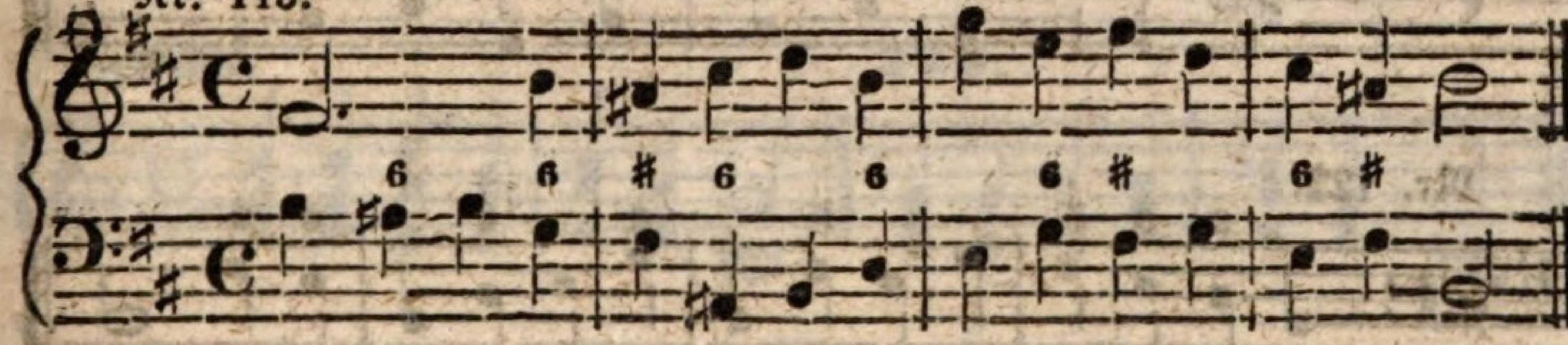
Nr. 113.
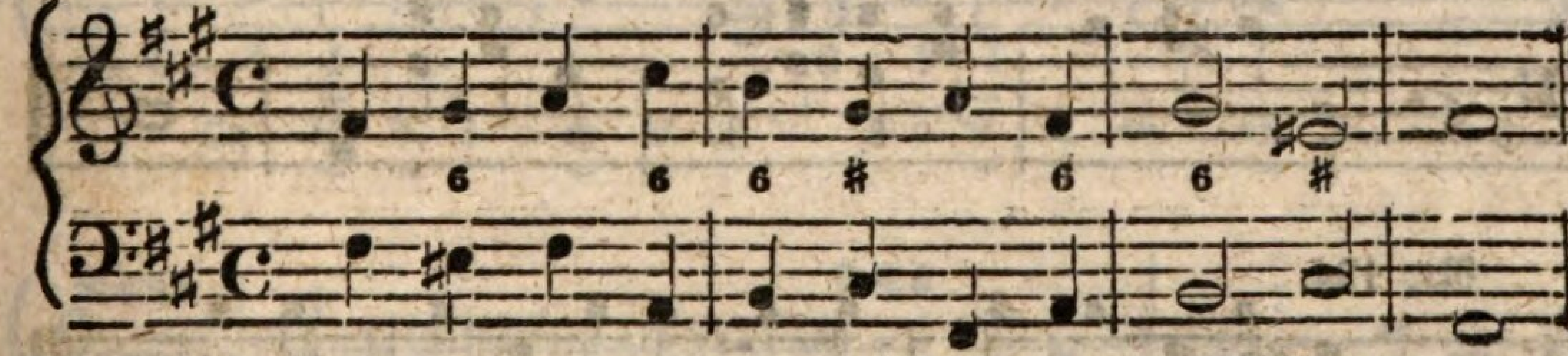


Nr. 114.
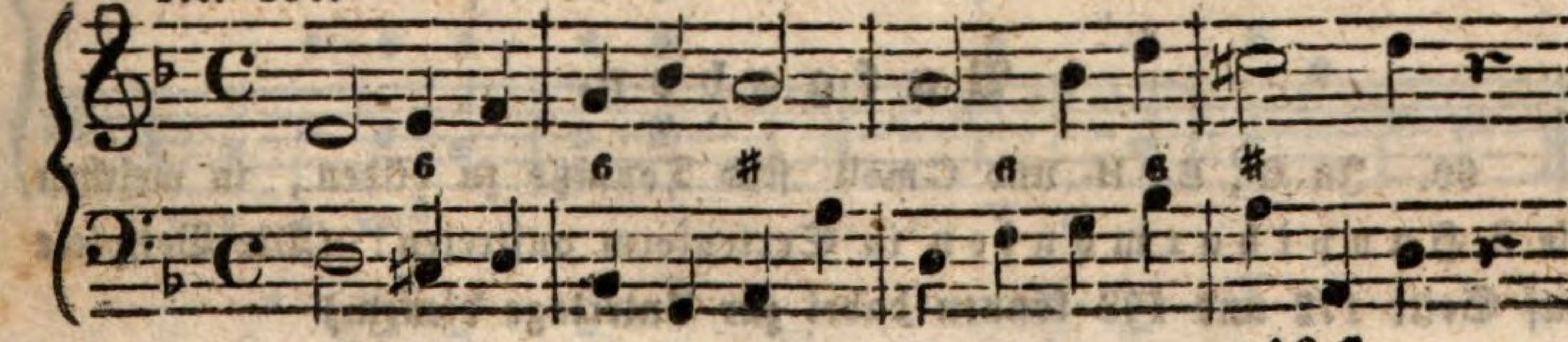


Nr. 115.
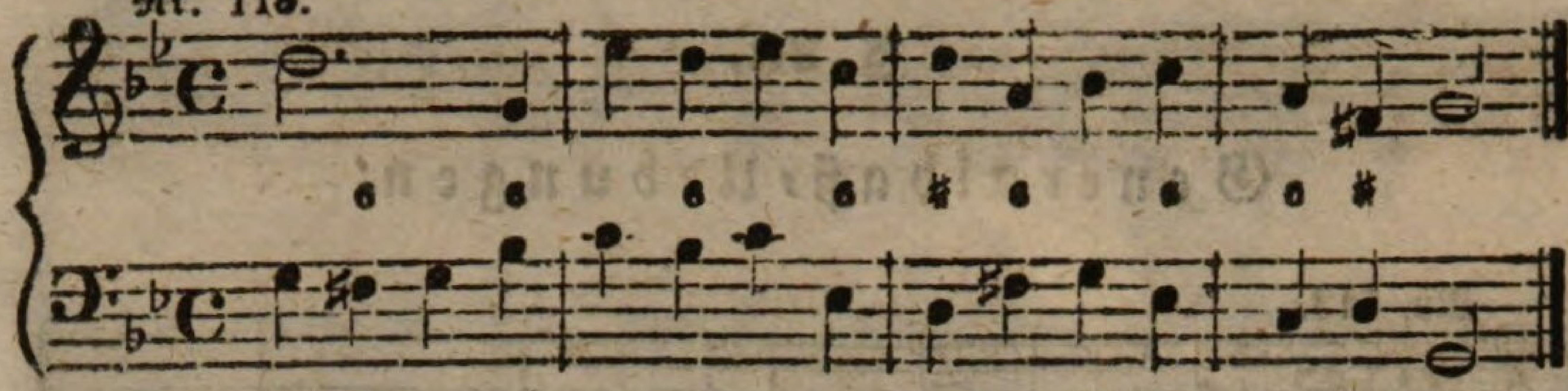


Nr. 116.



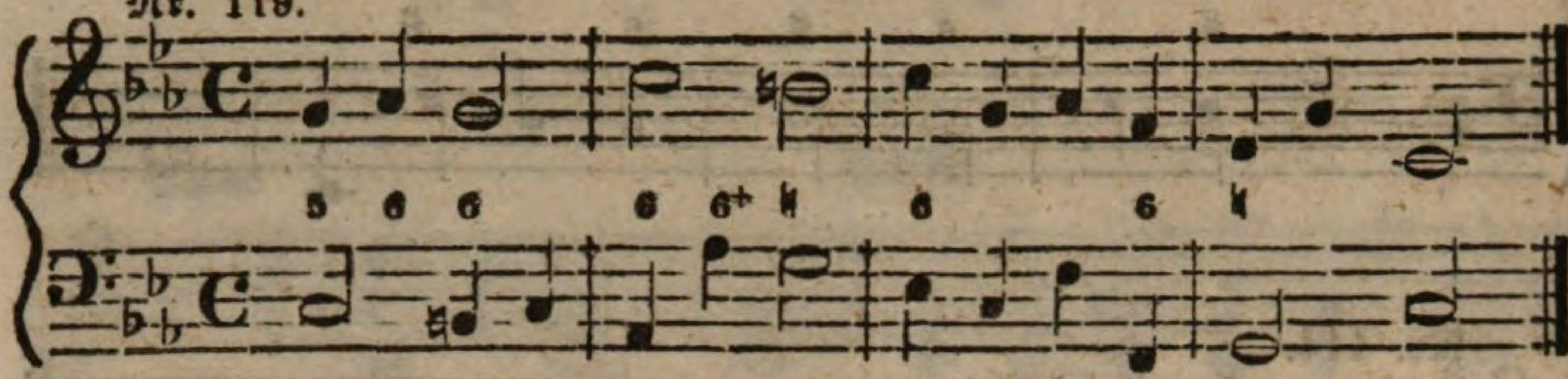
Nr. 117.



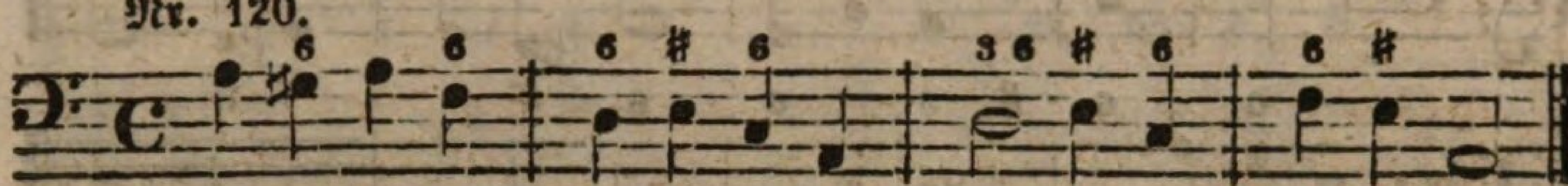
Nr. 118.
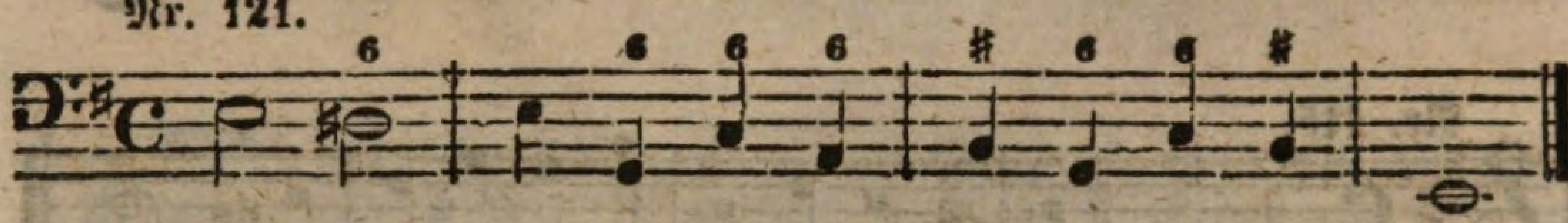


Nr. 119.
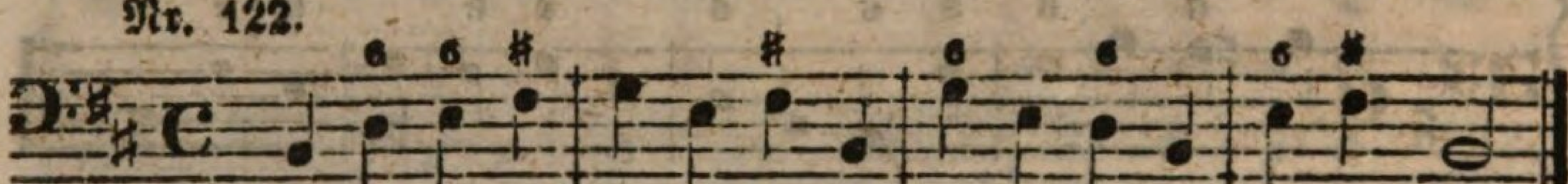


Nr. 120.



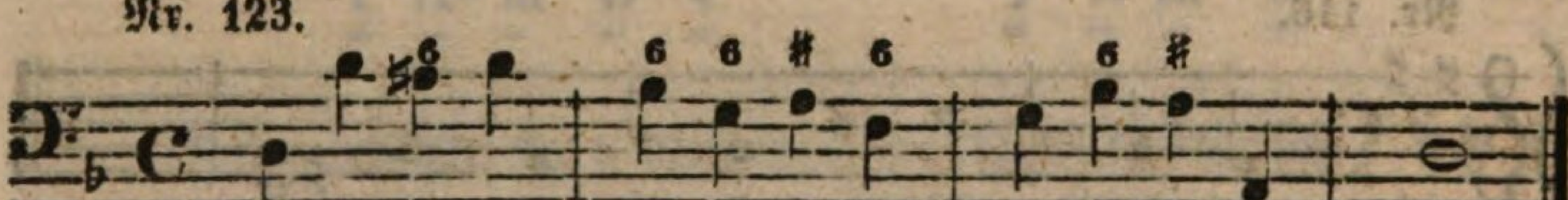
Nr. 121.
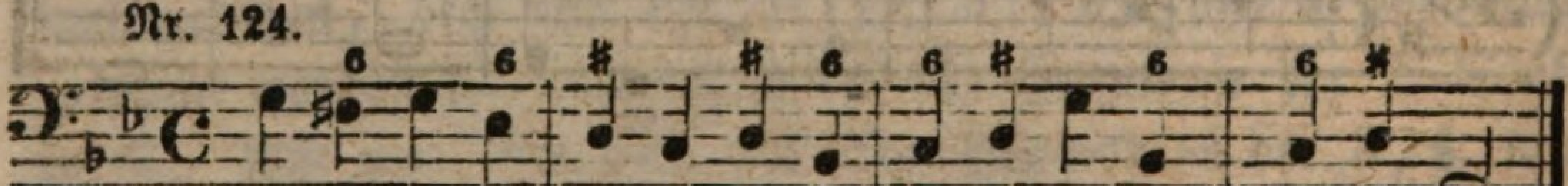


Nr. 122.



Nr. 123.



Nr. 124.



Aufgaben.

69. In G-, E-, H- und C-moll sind Tonsätze zu bilden, in welchen die 3 Hauptharmonien in Sextenform auftreten! (Die Beispiele auf Seite 172 und 173 können dabei zur Unterlage dienen.)

70. Man bilde Tonsätze in D-moll und Fis-moll, in welchen die wichtigsten Nebensextakkorde angewendet erscheinen!
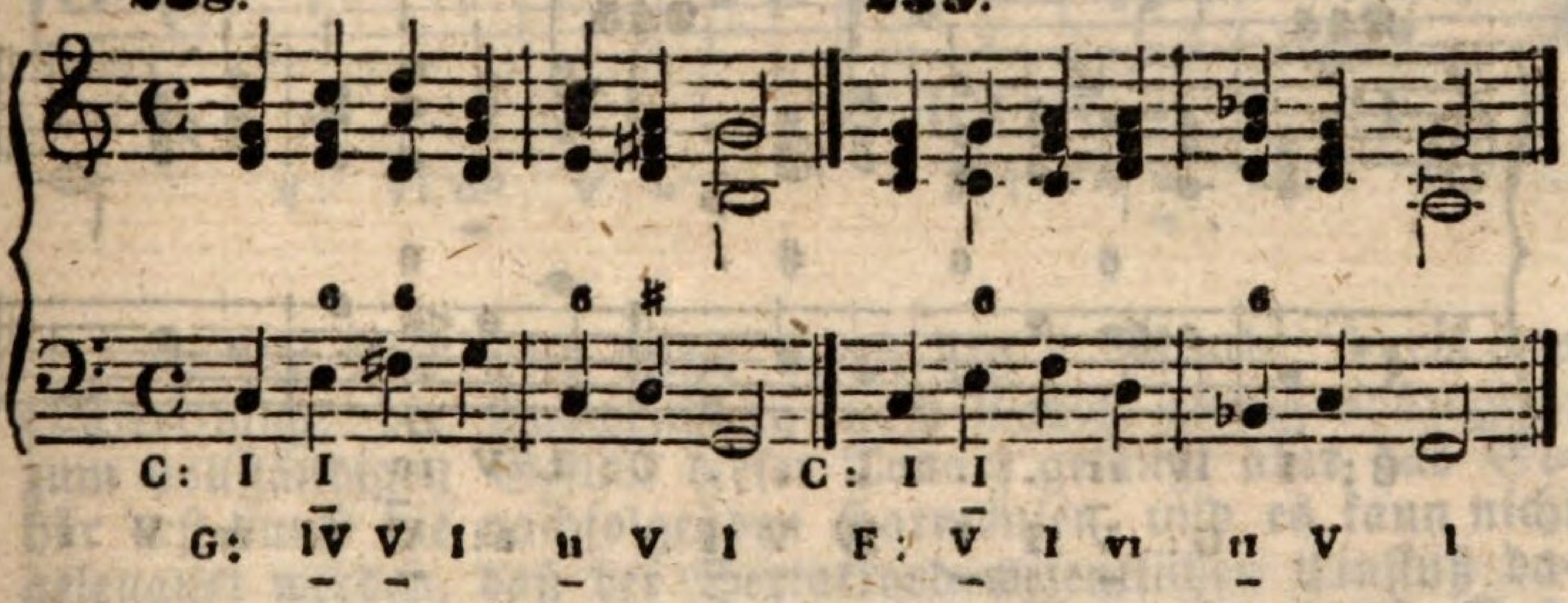
---

§. 33.

Anwendung der Sextakkorde zu Ausweichungen.

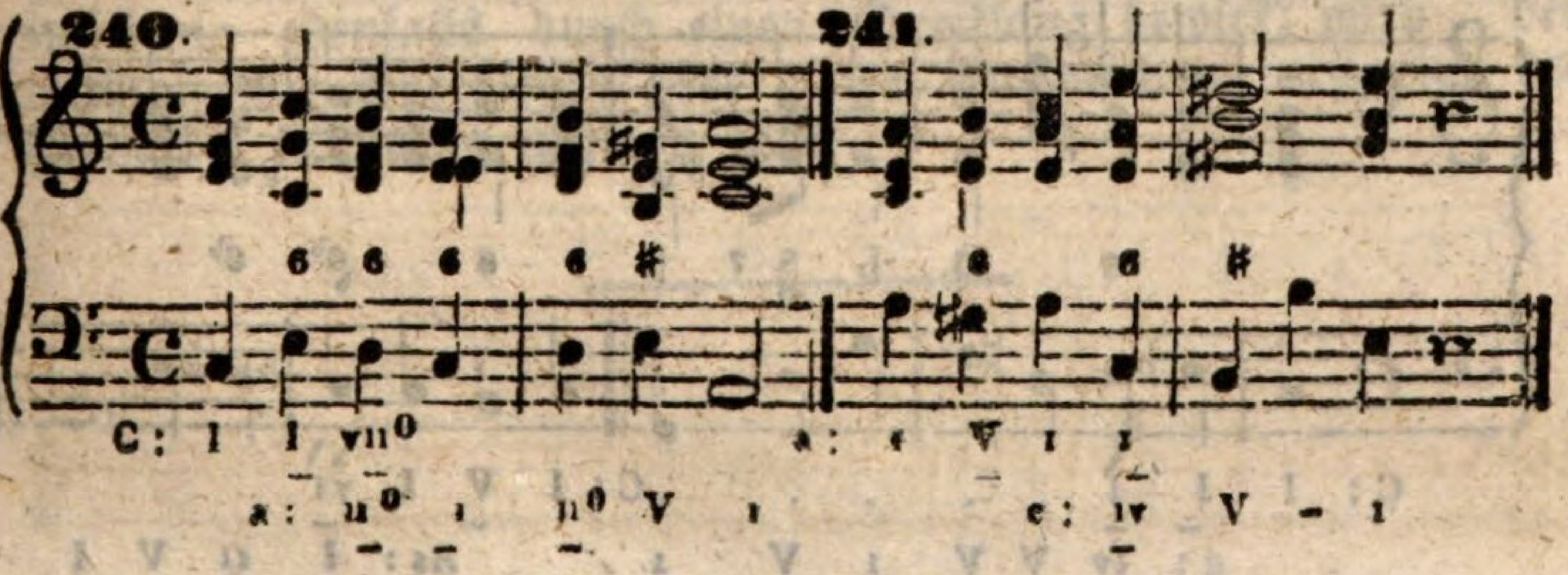
1. Alles, was in Bezug auf Modulation bei der Lehre von den Dreiklängen gesagt worden ist, hat seine volle Geltung auch in Absicht auf den Sextakkord. Jeder Sextakkord ist hinsichtlich der Tonart, welcher er angehört, einer mehrfachen Deutung fähig. Je nachdem man ihn als dieser oder jener Tonart angehörig betrachtet, läßt sich durch ihn ebenso, wie durch einen Dreiklang, in verschiedene Tonarten moduliren.

2. Folgende Beispiele zeigen, wie durch einen gemeinsamen Sextakkord in eine andere Tonart modulirt werden kann.
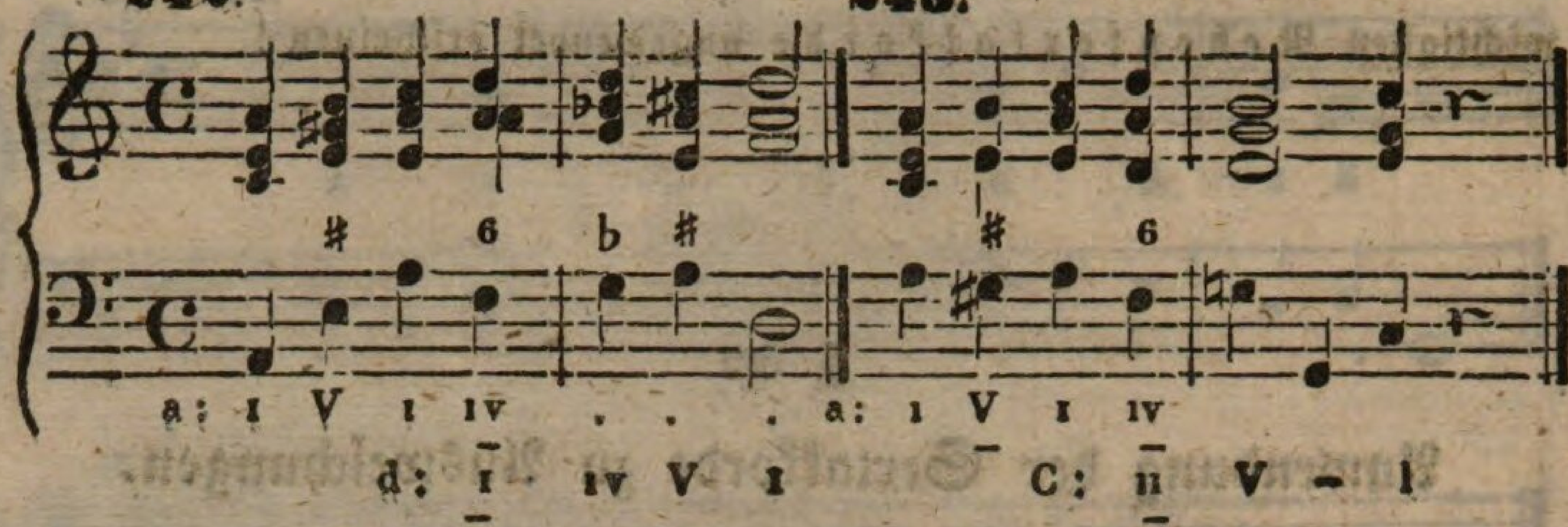
238. 239.



240. 241.
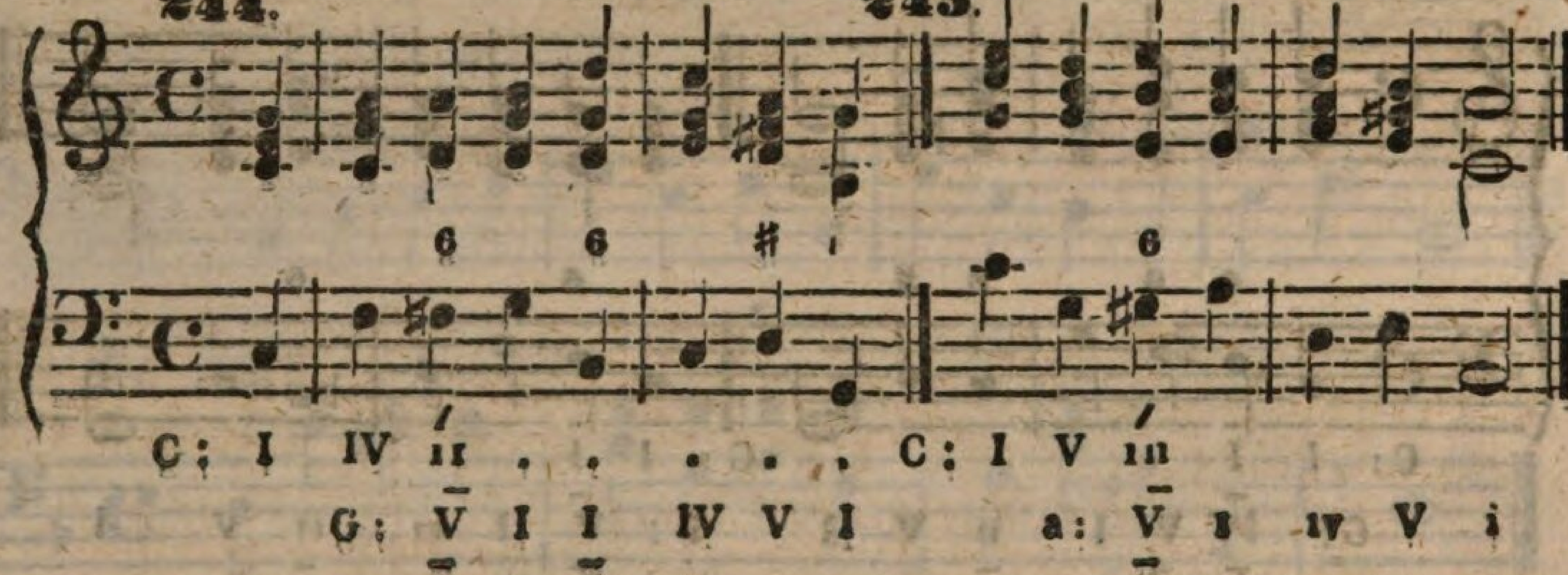


242. 243.
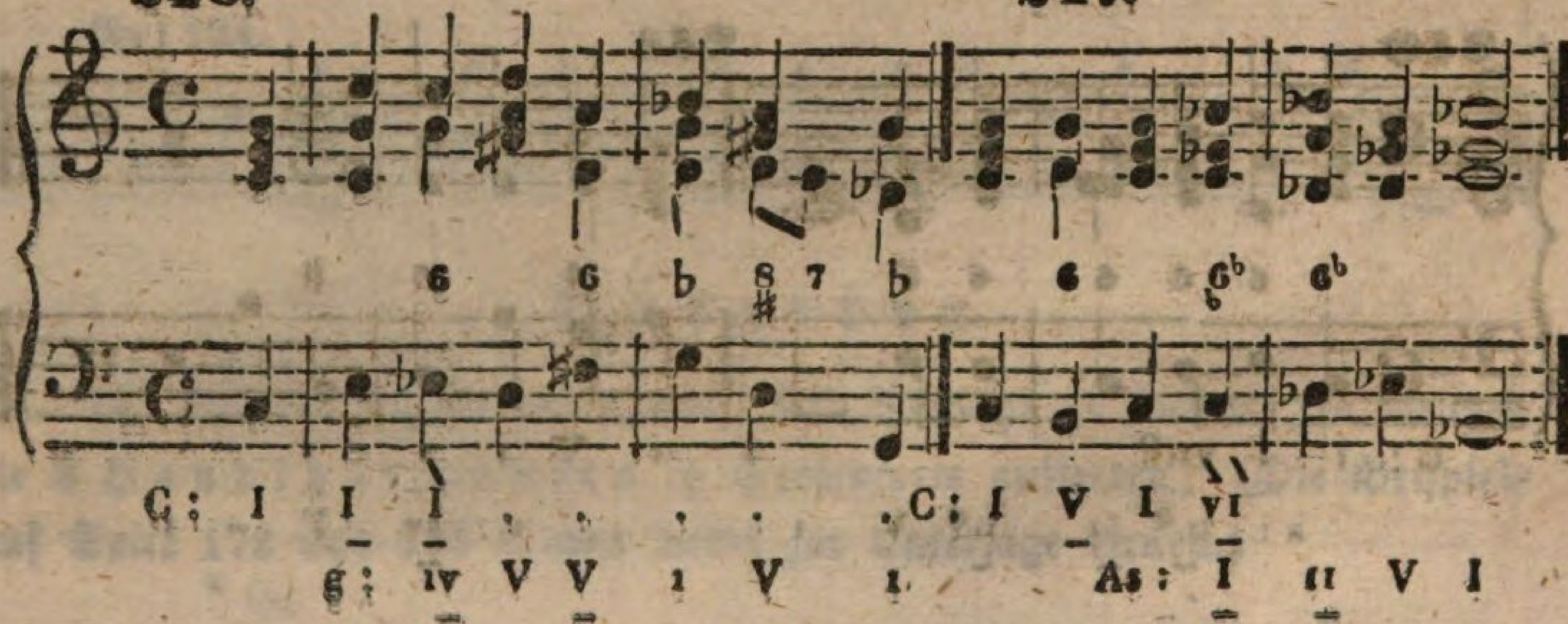


In Nr. 238 und 239 wurde der tonische Sextakkord von C-dur zu Ausweichungen benützt. Das erste Mal führte er nach G-dur, das andere Mal nach F-dur. Er hätte auch noch zu Ausweichungen nach F-moll und E-moll benützt werden können. In Nr. 240 bildete die Harmonie der 7. Stufe von C-dur den Uebergangsakkord. Sie wurde als II von A-moll betrachtet und demgemäß weiter fortgeführt. In Nr. 242 und 243 wurde die Harmonie der 4. Stufe von A-moll mehrdeutig aufgefaßt, und in Folge dessen das erste Mal nach D-moll, das andere Mal nach C-dur modulirt.

3. Auch der **alterirten** Sextakkorde kann man sich bedienen, um Ausweichungen zu bewirken. Hierbei gelten ebenfalls die früher aufgestellten Grundsätze, z. B.

244. 245.
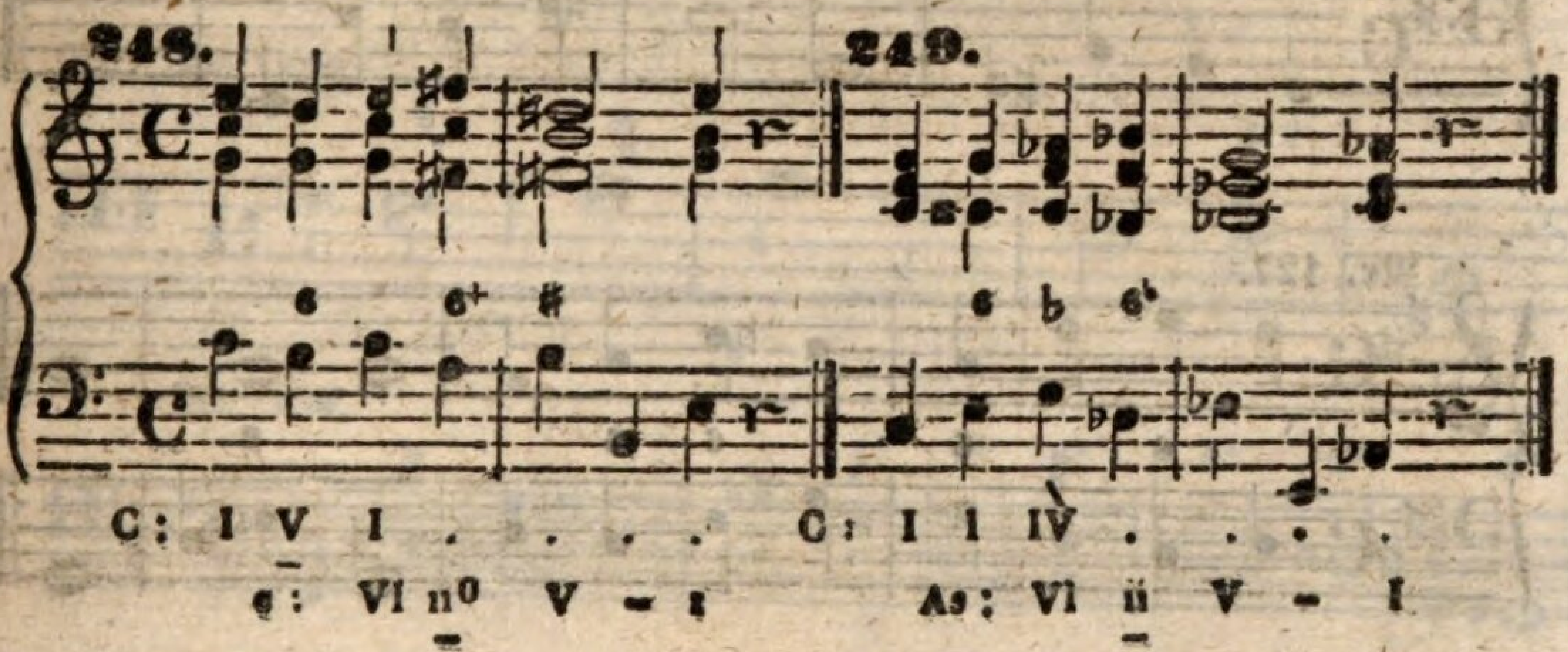


246. 247.



In Nr. 244 wird bei dem Harmonieschritt C: IV—ii′ zu einem modificirten Sextakkord fortgeschritten; desgleichen in Nr. 245. bei dem Harmonienschritte C: V—iii′. Indem man den Sextakkord in Nr. 244 als der G-dur-Tonart, und den in Nr. 245 als der A-moll-Tonart angehörig betrachtet, gelangt man durch sie in die genannten Tonarten. In Nr. 246 bietet die modificirte tonische Harmonie Veranlassung zu einer Ausweichung nach G-moll; in Nr. 247 endlich tritt die Harmonie der 6. Stufe von C-dur mit doppelter Modification auf und bewirkt eine Ausweichung nach As-dur.

3. In folgenden Beispielen wird zwar die Ausweichung nicht unmittelbar durch einen Sextakkord bewirkt; wohl aber sind es Sextakkorde, durch welche die neue Tonart dem Gehör vorzugsweise zum Bewußtsein gebracht wird.

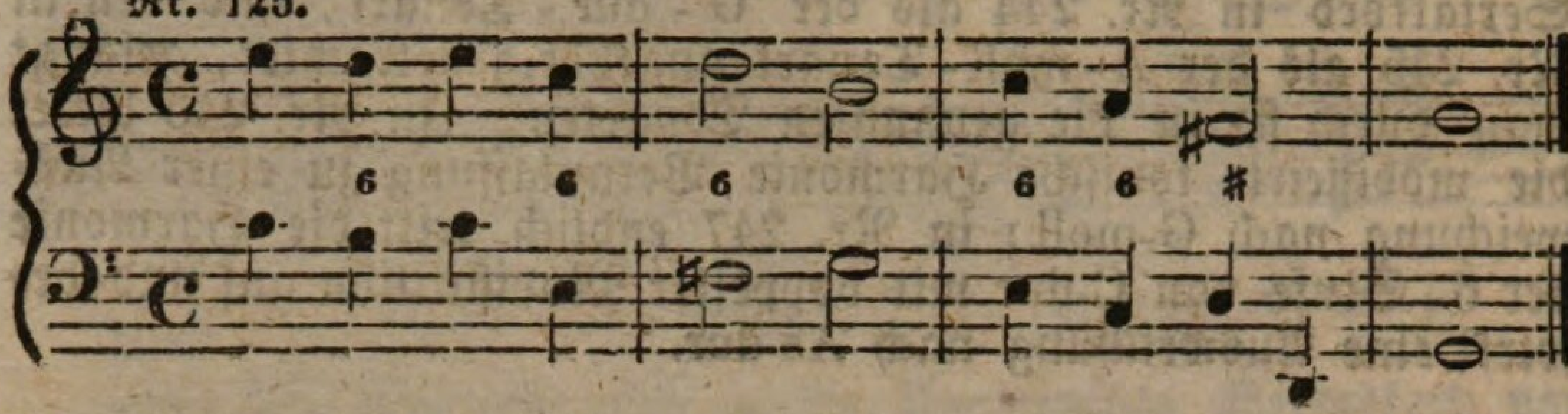


In Nr. 248 wird schon durch den 3. Akkord, durch den C-Dreiklang, die Ausweichung nach E-moll geistig vollzogen; zum vollständigen Gefühl dieser Tonart gelangt aber das Gehör erst durch die nachfolgenden Harmonien, und es kann nicht geleugnet werden, daß der Sextakkord wesentlichen Einfluß dabei ausübt. Ebenso verhält es sich mit Nr. 249, wo die Ausweichung ebenfalls durch einen Dreiklang bewirkt wird, der nachfolgende Sextakkord aber dieser Ausweichung erst eine bestimmtere Richtung nehmen läßt.
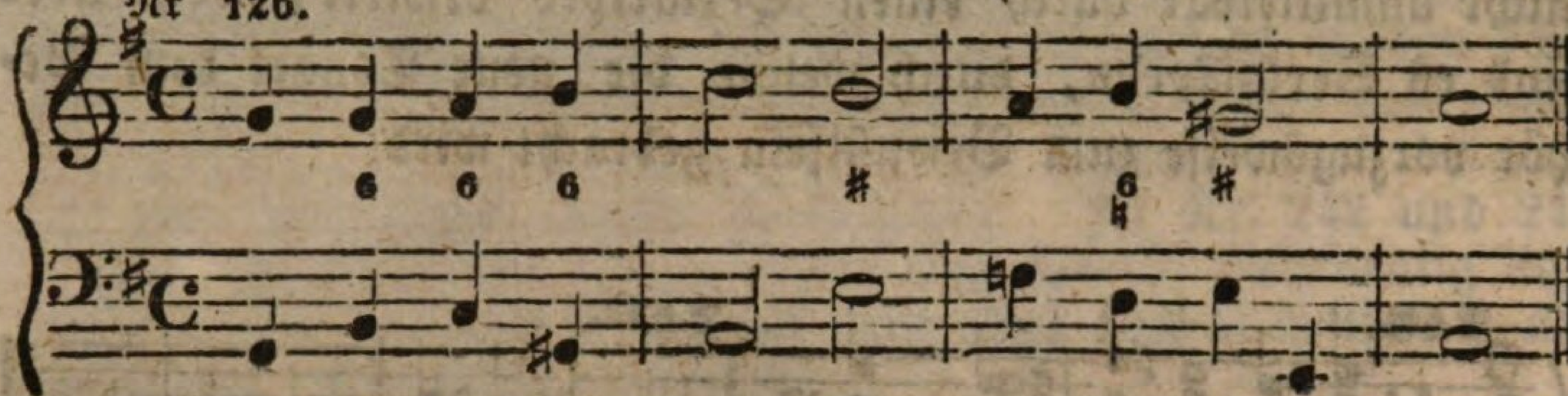
§. 38.

Generalbaß = Uebungen.
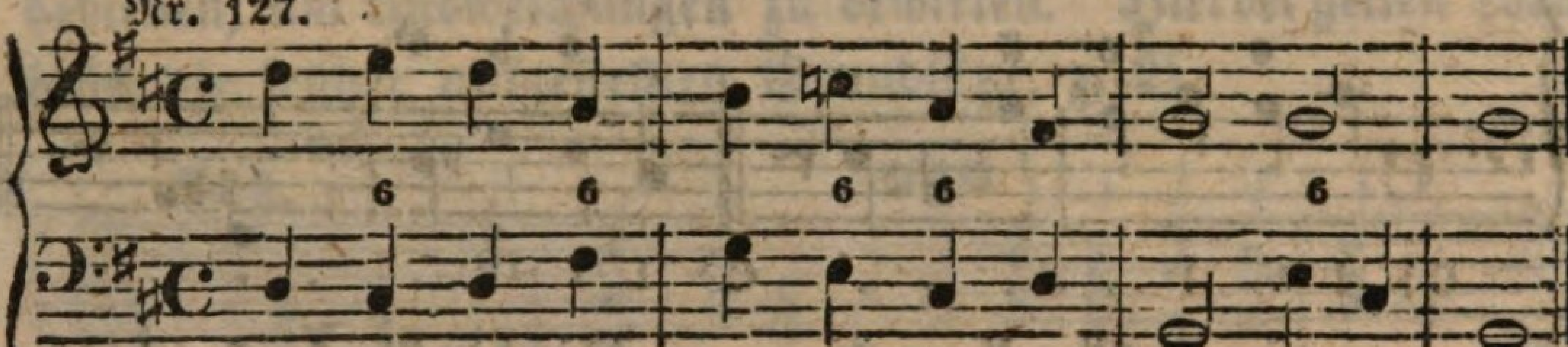
Nr. 125.



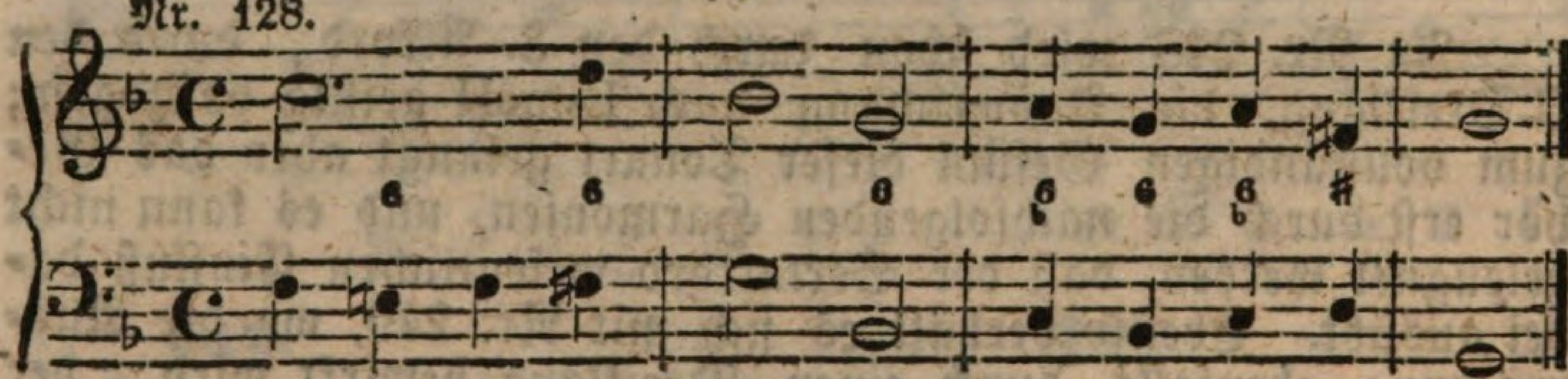
Nr 126.



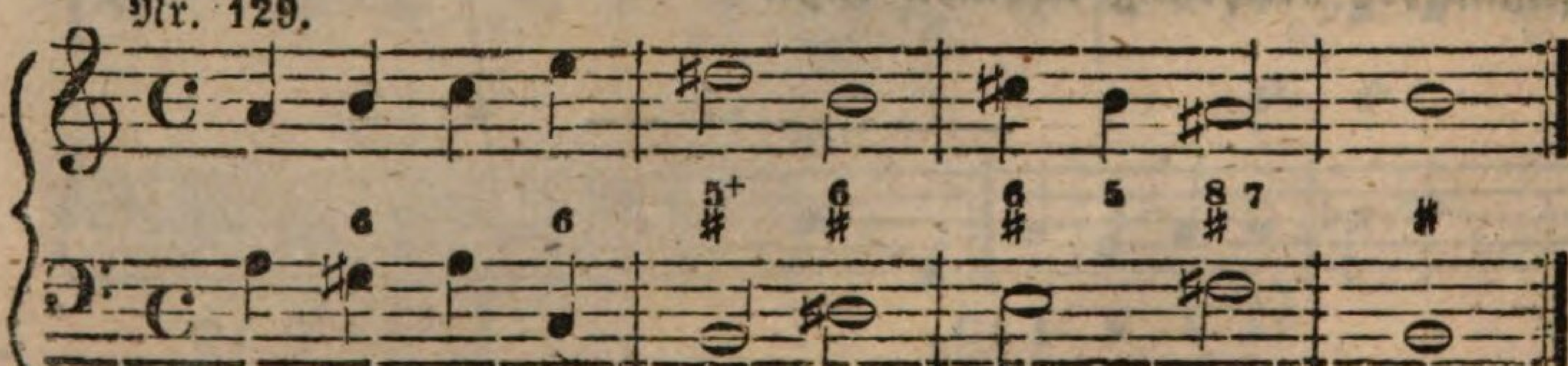
Nr. 127.
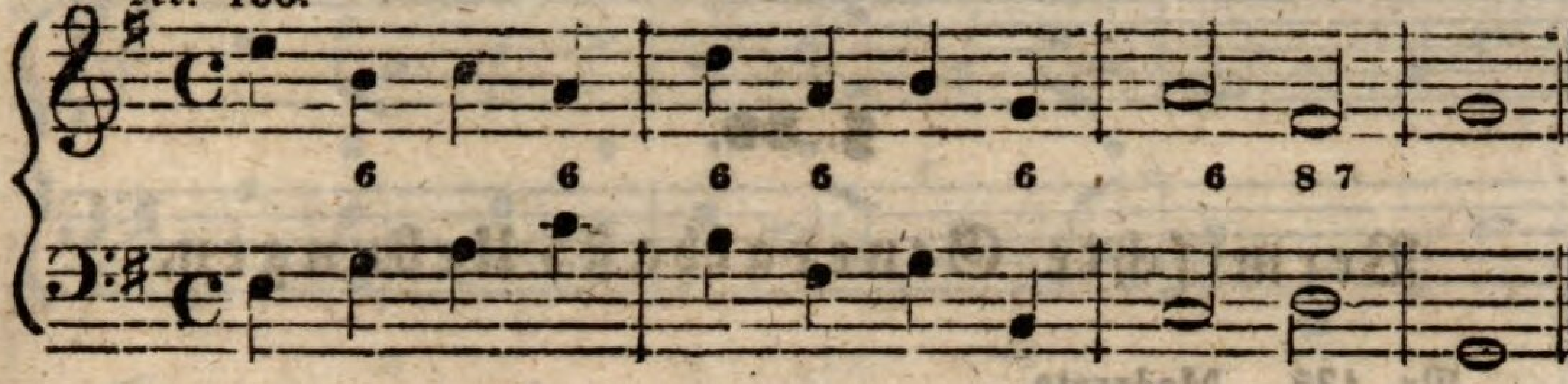


Nr. 128.
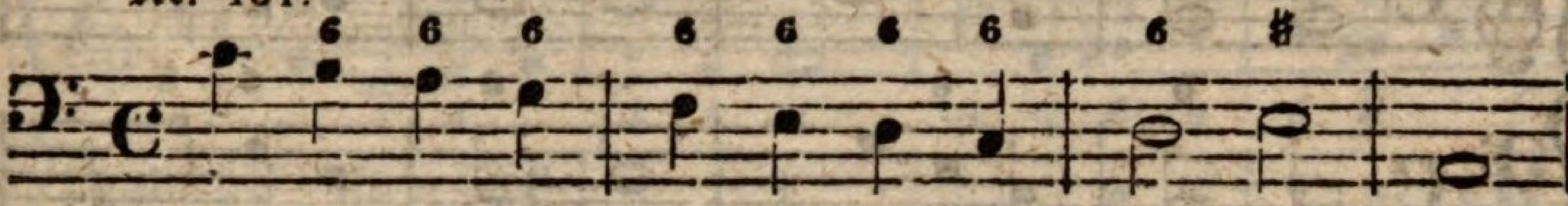


Nr. 129.



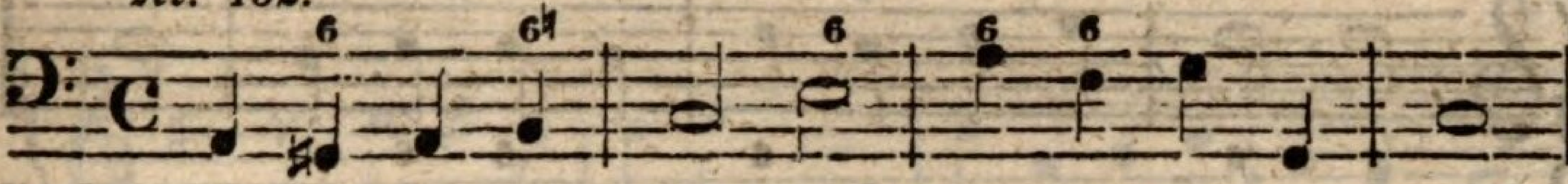
Nr. 130.
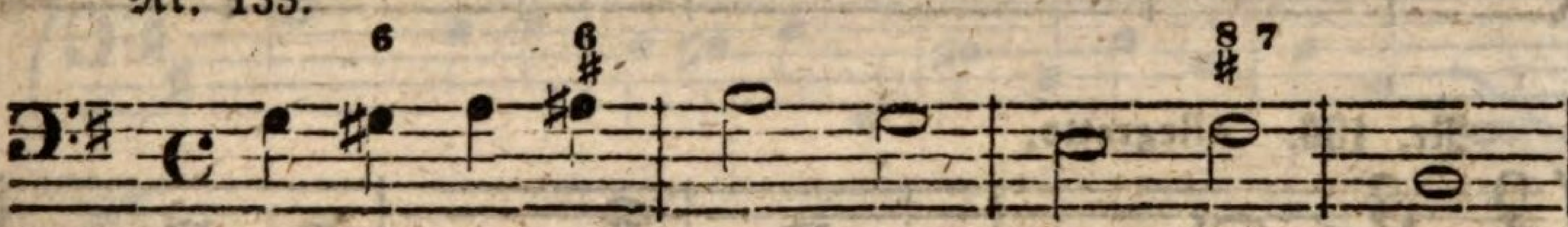


Nr. 131.
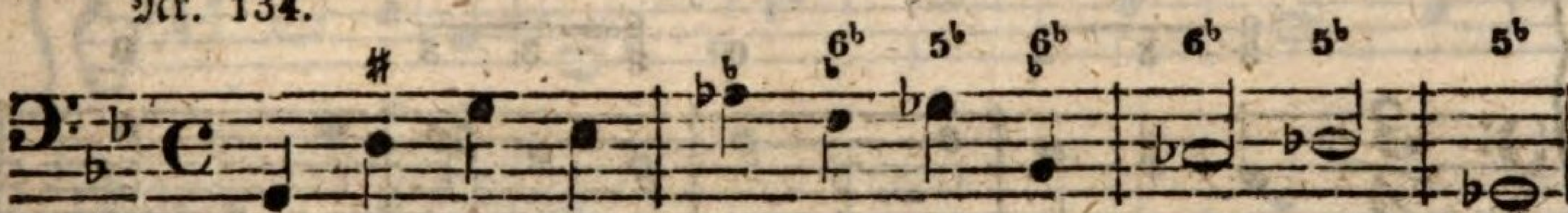


Nr. 132.



Nr. 133.



Nr. 134.



Aufgaben.

71. Man schreibe diese Beispiele mit Bezeichnung des Modulationsganges nieder!

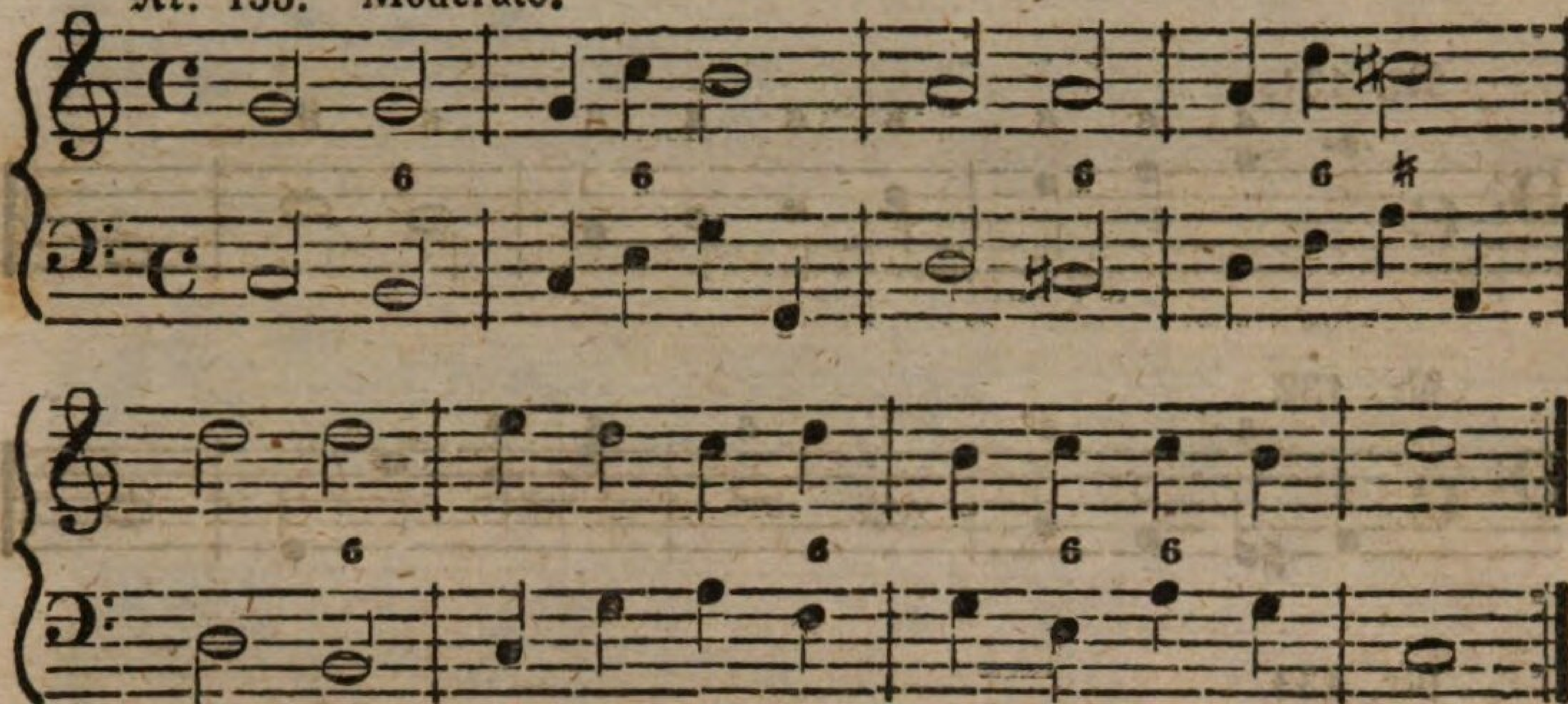
72. Unter Anwendung eines gemeinsamen Sextakkords ist von G dur nach E-moll, von D-moll nach B-dur zu moduliren!

73. Man benütze alterirte Sextakkorde, um von D-dur nach Fis-moll, von Fis-moll nach E-dur zu kommen!

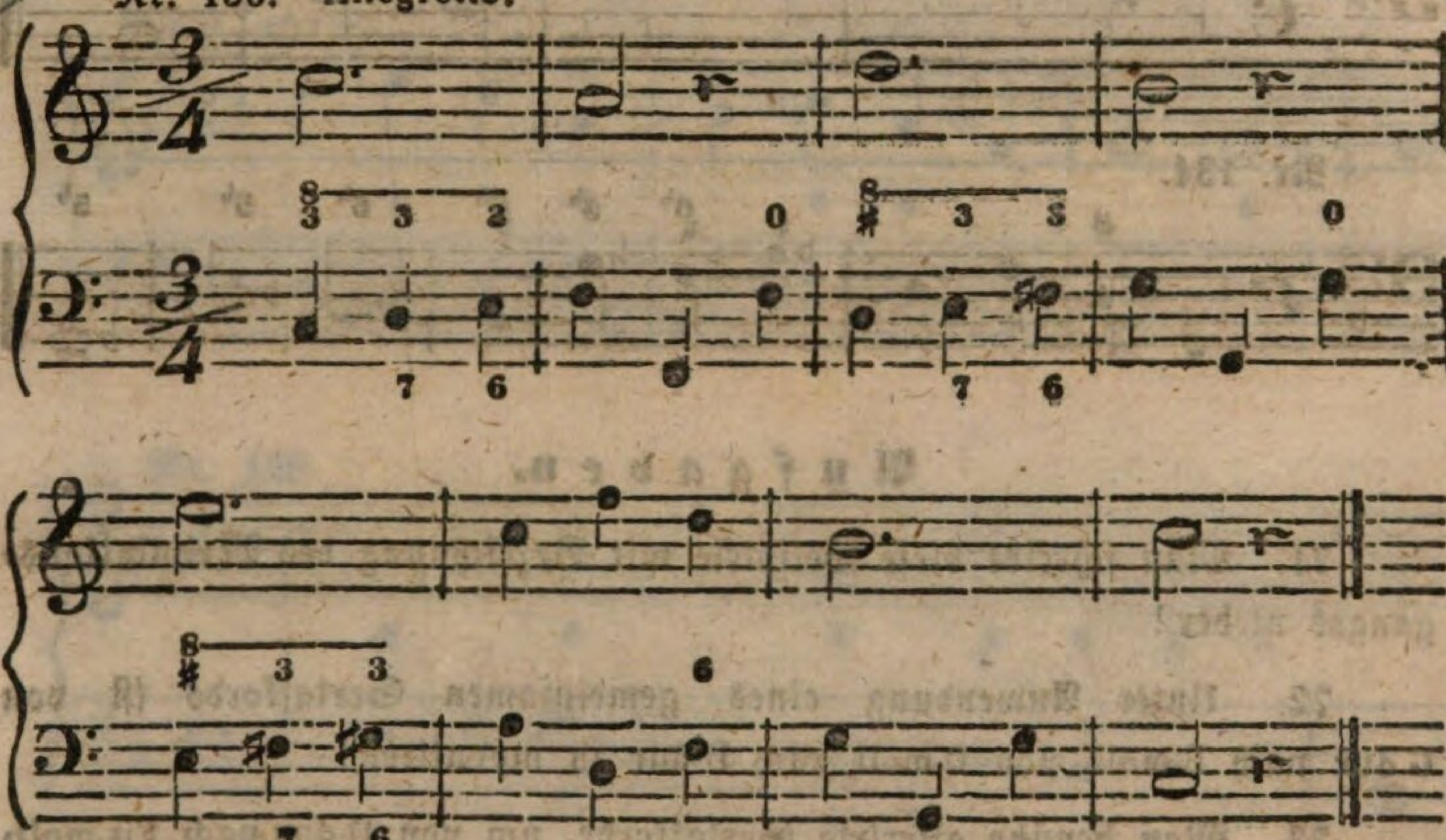
§. 39.

Vermischte Generalbaß-Uebungen.

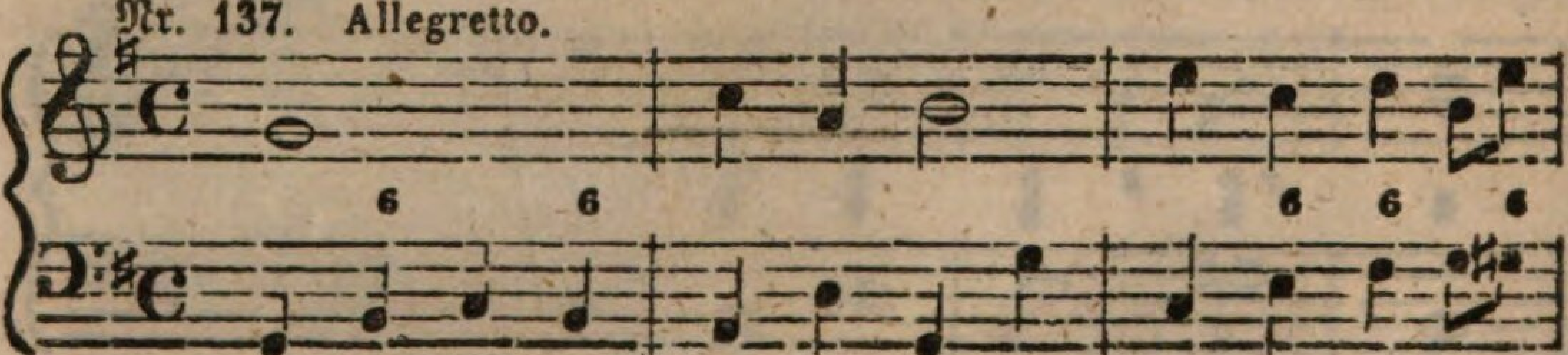
Nr. 135. Moderato.
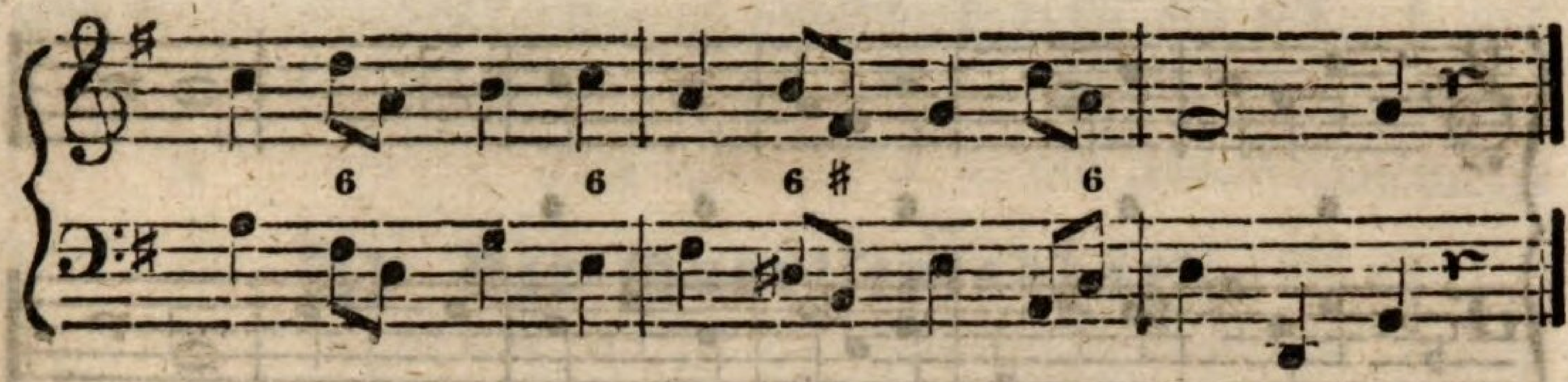


Nr. 136. Allegretto.
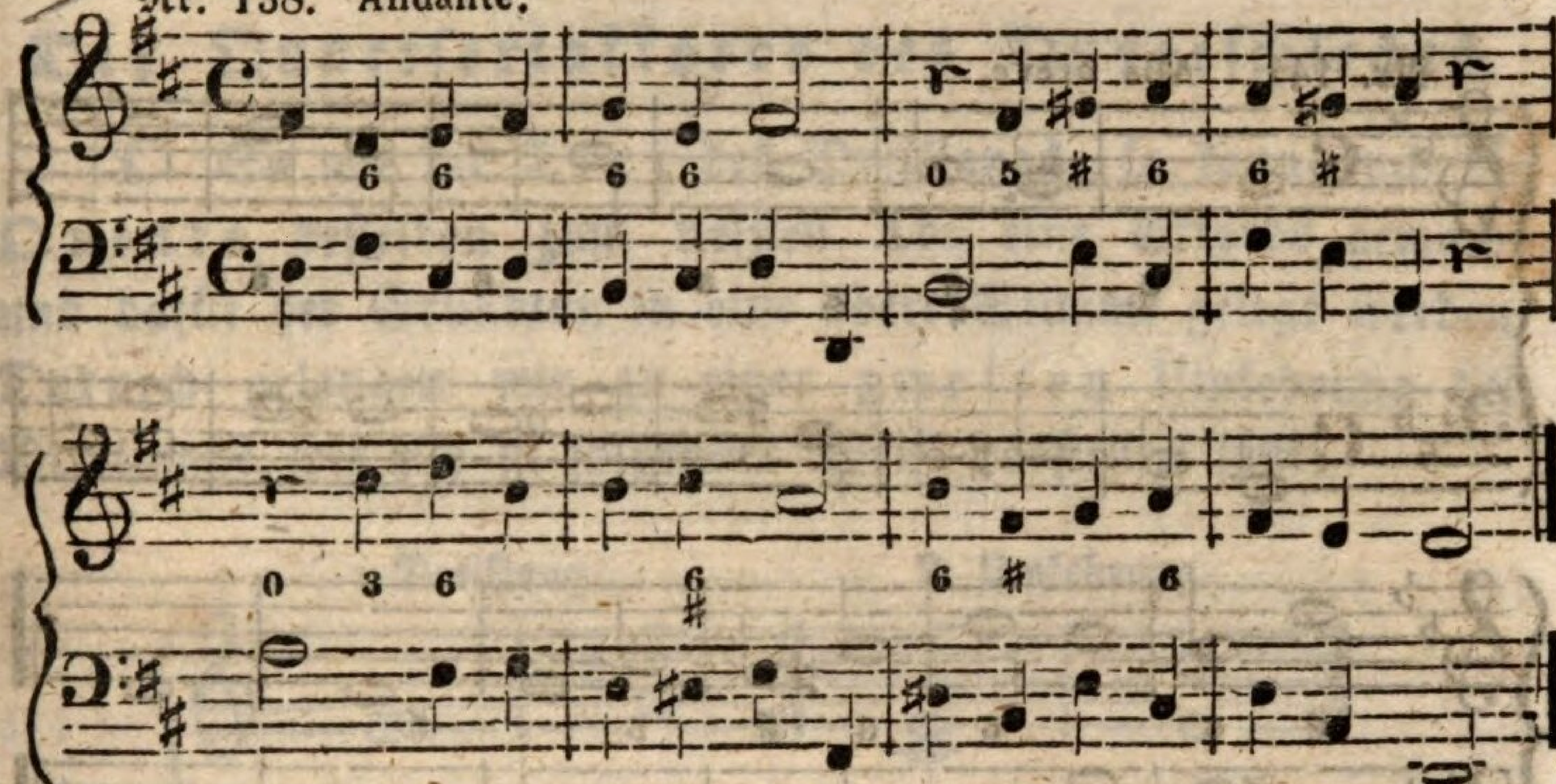


Nr. 137. Allegretto.
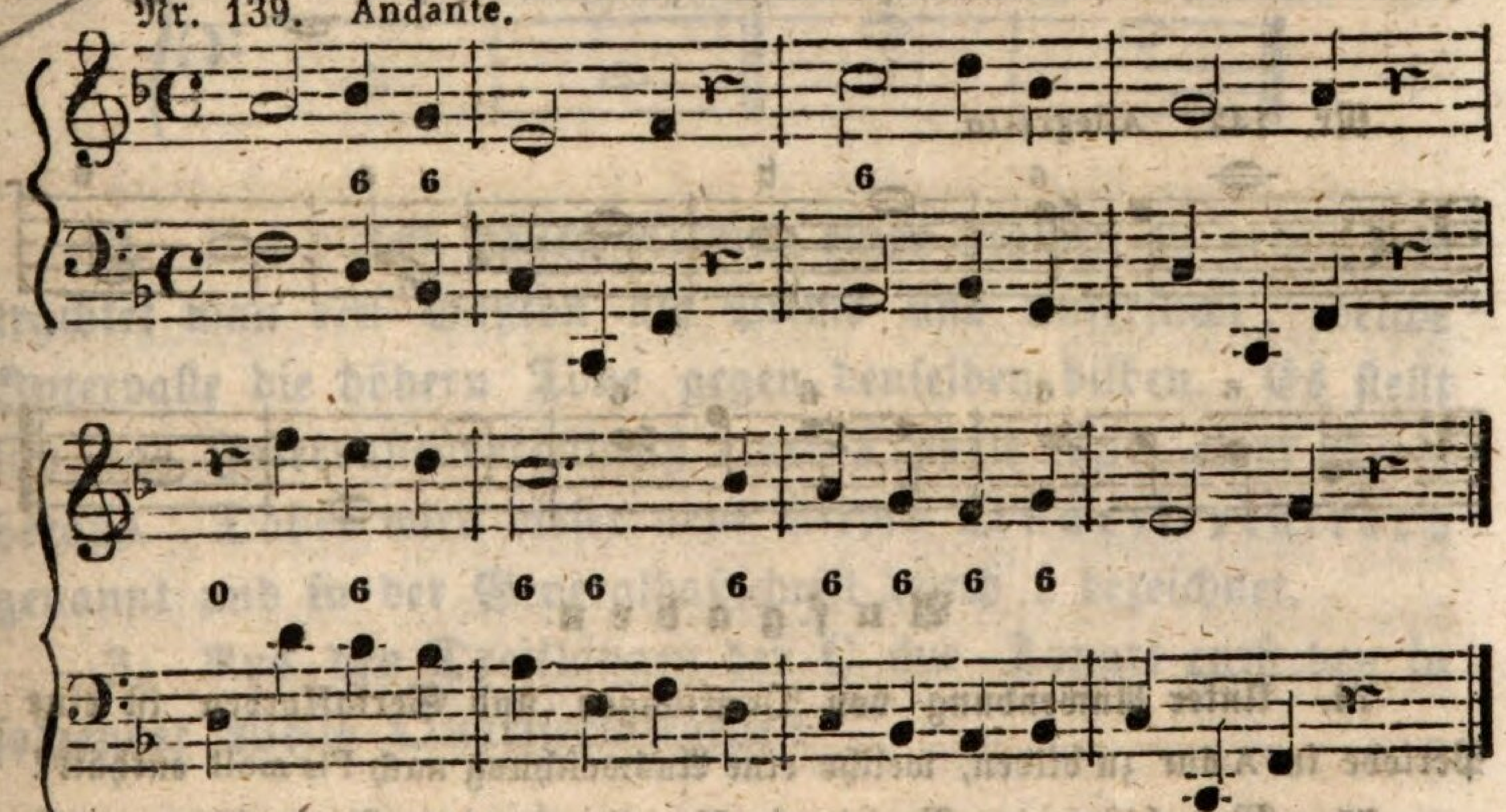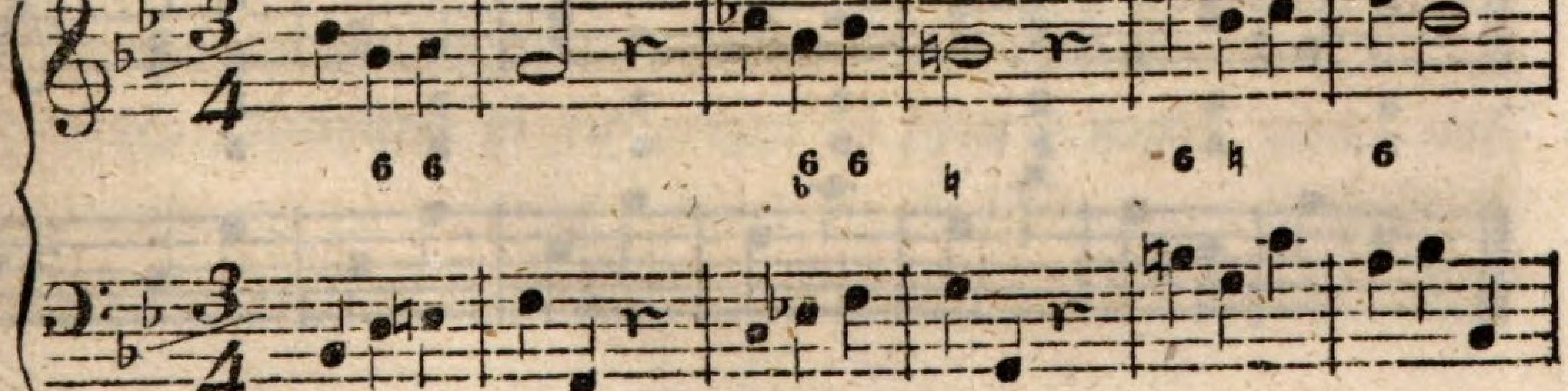




Nr. 138. Andante.
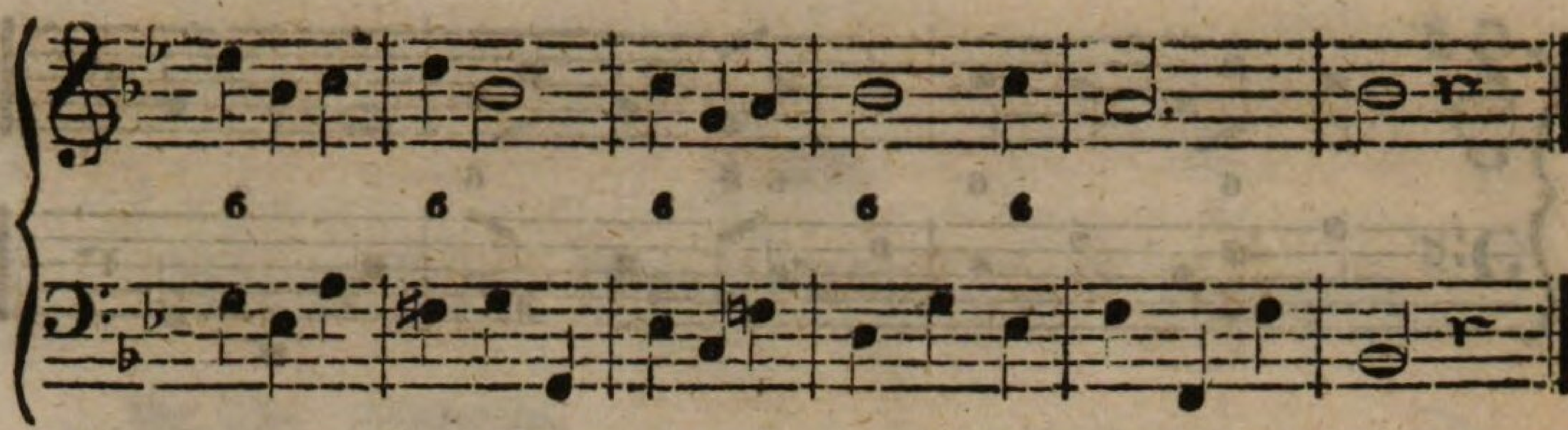


Nr. 139. Andante.

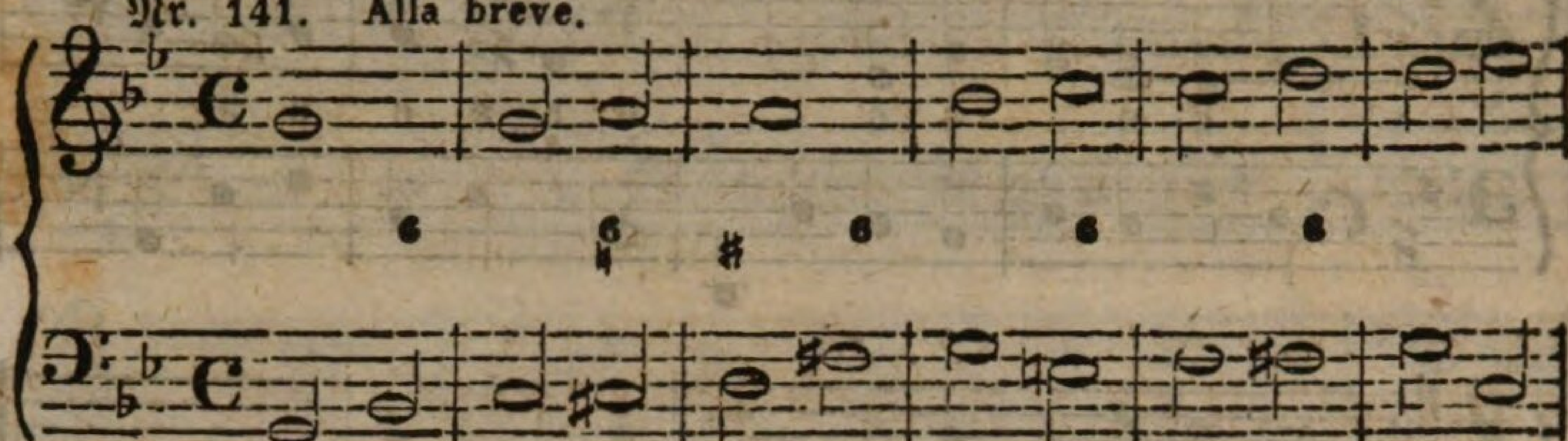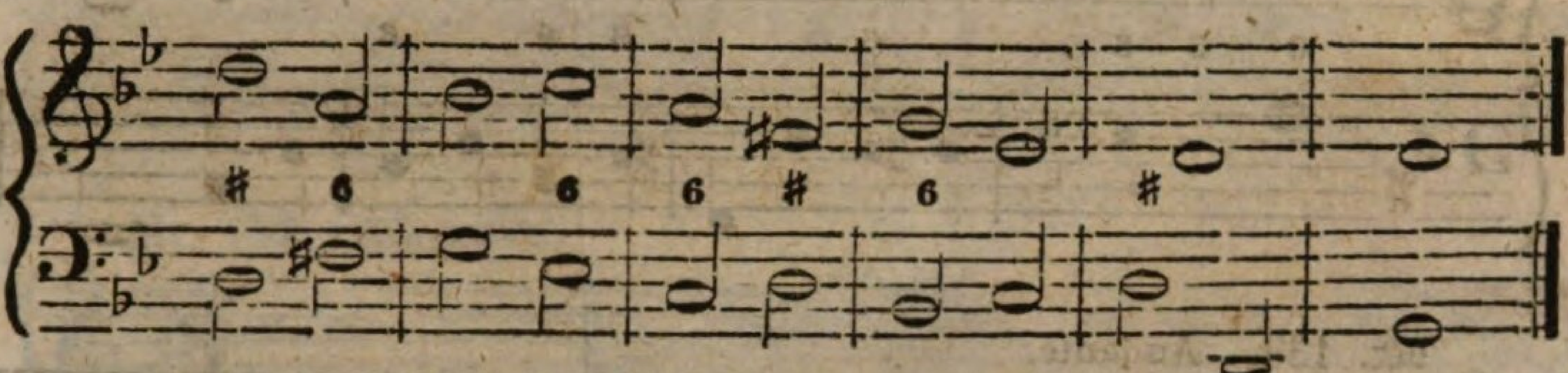


Nr. 140. Allegretto.



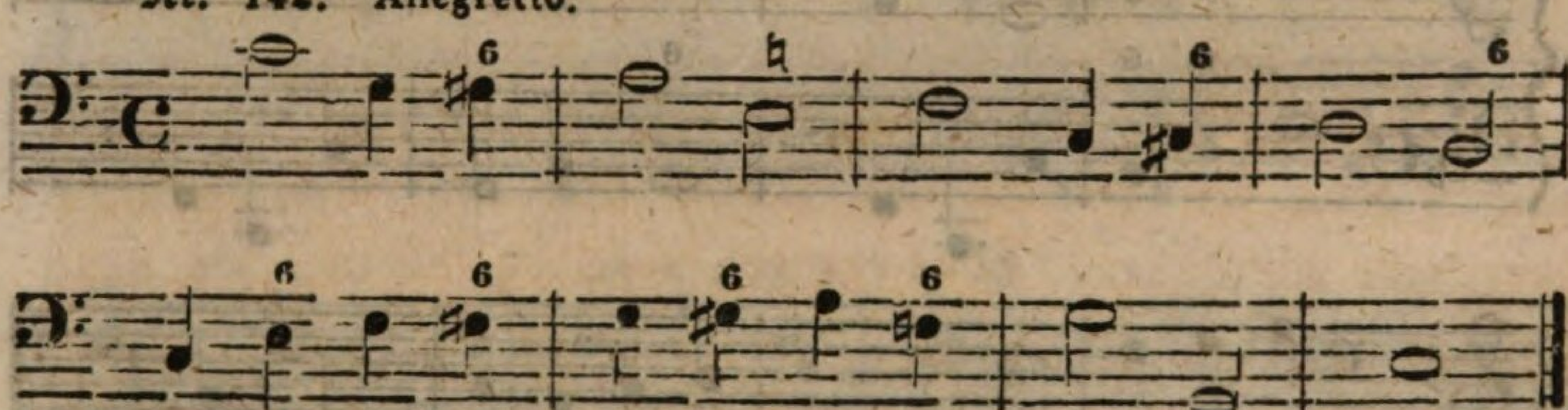


Nr. 141. Alla breve.





Nr. 142. Allegretto.



Aufgaben.

74. Unter Anwendung von Dreiklängen und Sextakkorden ist eine Periode in A-dur zu bilden, welche eine Ausweichung nach Fis moll enthält!

75. Man bilde eine Periode in H-moll mit einer Ausweichung nach G-dur!
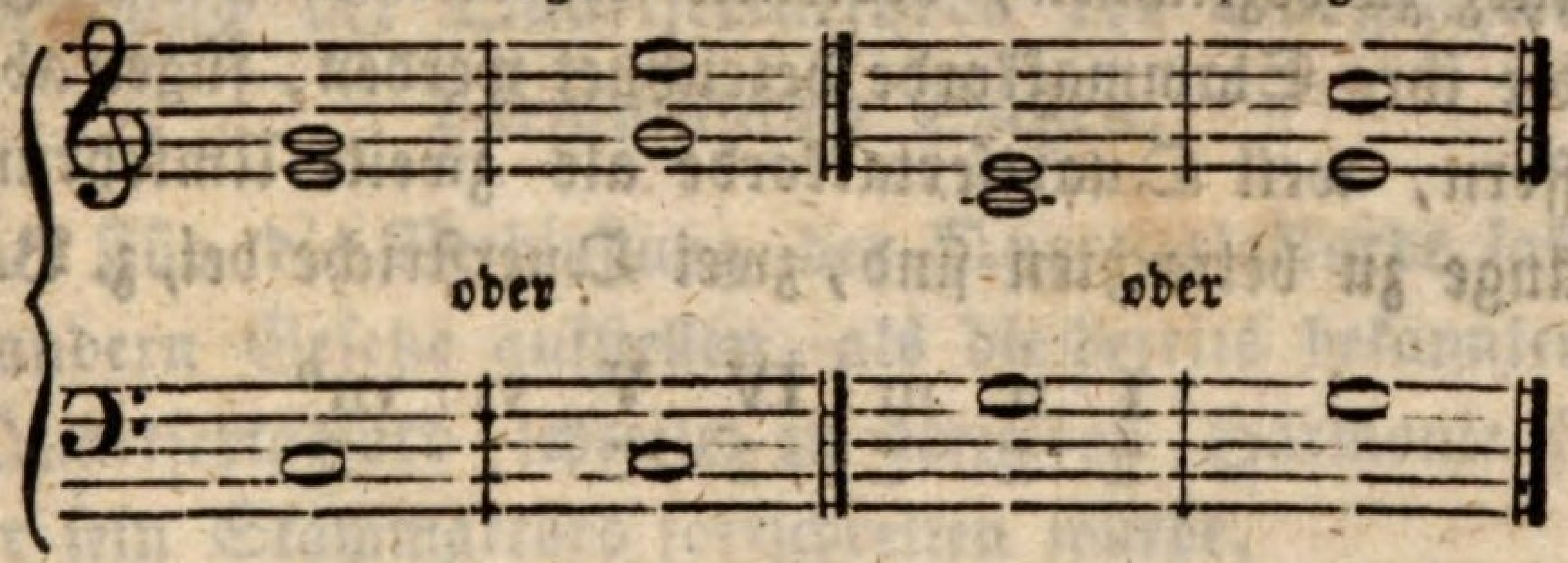
3) Der Quartsextakkord.

§. 40.

Die Quartsextakkorde des Durgeschlechts.

1. So wie die Terz des Dreiklangs, so kann auch die Quinte desselben zum tiefsten Ton eine Akkords gemacht und dafür der Grundton in eine obere Stimme gelegt werden. Dadurch gelangen wir zu einer zweiten Umkehrung des Dreiklangs, die sich in folgender Weise darstellen läßt:
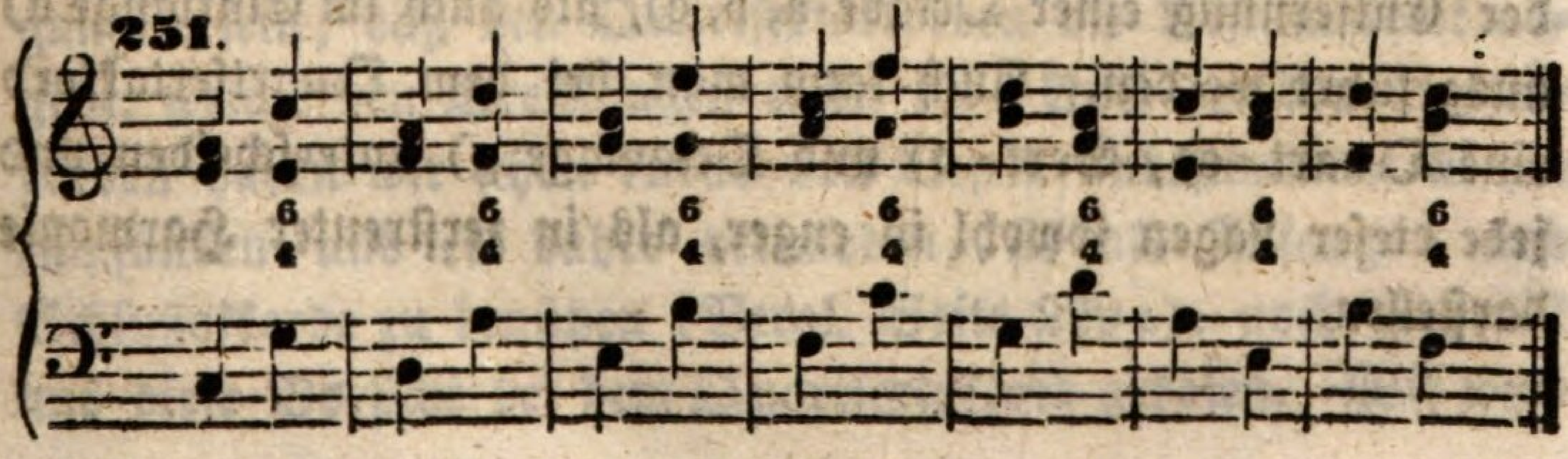
250.



2. Um diesem neuen Akkorde einen Namen zu geben, betrachtet man den Baßton als Prime und untersucht, welche Intervalle die höhern Töne gegen denselben bilden. Es stellt sich das Intervallenverhältniß einer Quarte und einer Sexte heraus. Daher wird dieser neue Akkord Quartsextakkord genannt und in der Generalbaßschrift durch $\frac{6}{4}$ bezeichnet.

3. Aus den Dreiklängen der C-dur-Tonart entstehen in folgender Weise Quartsextakkorde:

251.



4. Da sich jeder Dreiklang in einen Quartsextakkord verwandeln läßt, so unterscheidet man eben so viel und so vielerlei Quartsextakkorde, als es Dreiklänge gibt.

a) Aus harten Dreiklängen entstehen Quartsextakkorde mit großer Quarte und großer Sexte,

b) aus weichen Dreiklängen Quartsextakkorde mit großer Quarte und kleiner Sexte,

c) aus verminderten Dreiklängen Quartsextakkorde mit übermäßiger Quarte und großer Sexte.

Ihren Sitz in der Tonleiter haben die Quartsextakkorde um eine Quinte höher oder um eine Quarte tiefer, als die Dreiklänge, von denen sie abstammen.

5. Um die in einer Tonart vorkommenden Quartsextakkorde kurz zu bezeichnen, bedienen wir uns derselben Ziffern, durch die ihre Stammakkorde bezeichnet werden, fügen aber diesen Ziffern, weil Quartsextakkorde als zweite Umkehrung der Dreiklänge zu betrachten sind, zwei Querstriche bei, z. B.

$$\underset{=}{\mathrm{I}} \quad \underset{=}{\mathrm{ii}} \quad \underset{=}{\mathrm{iii}} \quad \underset{=}{\mathrm{IV}} \quad \underset{=}{\mathrm{V}} \quad \underset{=}{\mathrm{vi}} \quad \underset{=}{\mathrm{vii}^{0}}$$

6. Die Vierstimmigkeit des Quartsextakkords wird dadurch hergestellt, daß man eines seiner Intervalle verdoppelt. Der Consequenz wegen sollte man bei der Verdopplung vorzugsweise die Quarte berücksichtigen, da sie der eigentliche Grundton ist a). Allein diese Form ist für die Stimmenführung nicht immer günstig; daher verdoppelt man sehr häufig den Baß b), welcher die Grundquinte bildet. Die Verdopplung der Sexte, als der Grundterz, findet wieder nur in seltenen Fällen Statt c). Alle diese Verdopplungen können sowohl in der Entfernung einer Octave a, b, c), als auch im Einklange d) ausgeführt werden. Auch kann man bei dem Quartsextakkord eine Quart- e), Sext- f) und Octavlage g) unterscheiden und jede dieser Lagen sowohl in enger, als in zerstreuter Harmonie darstellen.

252.


Aufgabe.

76. Sämmtliche Dreiklänge in A-dur sind in Quartsextakkorde zu verwandeln und auf verschiedene Weise vierstimmig zu machen!

---

§. 41.
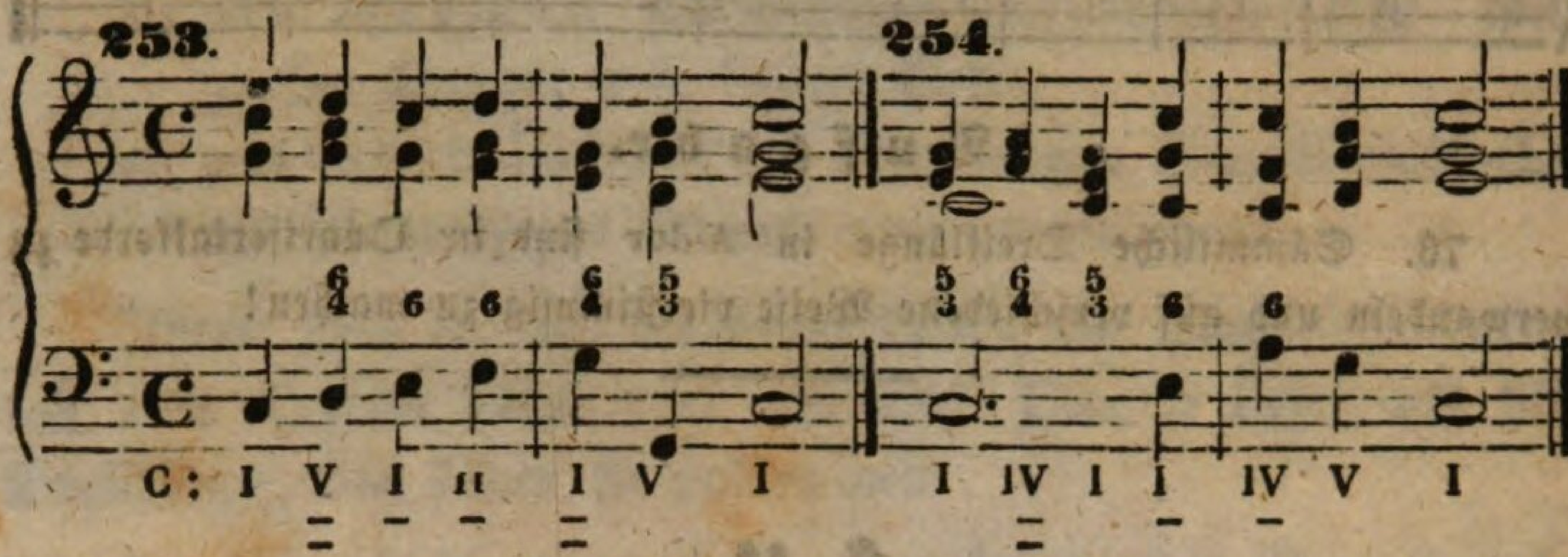
Verwendung der Quartsextakkorde des Durgeschlechts zu harmonischen Sätzen.
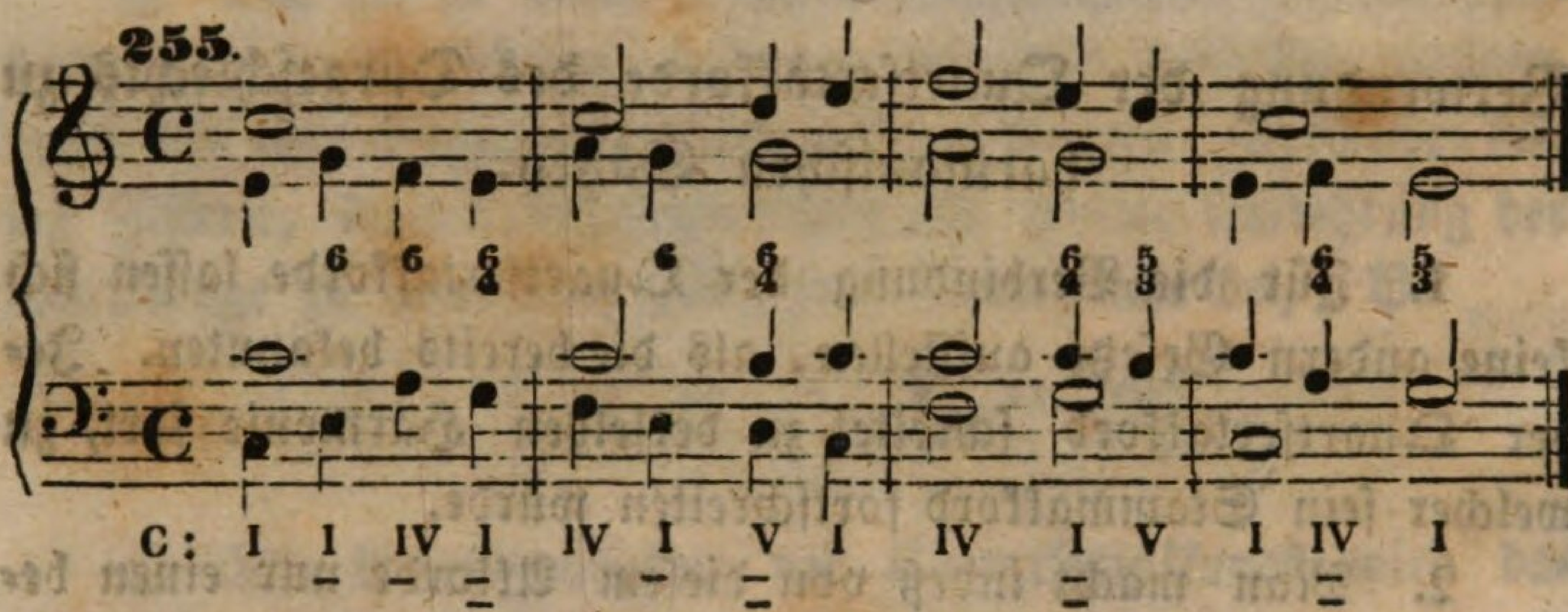
1. Für die Verbindung der Quartsextakkorde lassen sich keine andern Gesetze aufstellen, als die bereits bekannten. Jeder Quartsextakkord schreitet zu derselben Harmonie fort, zu welcher sein Stammakkord fortschreiten würde.

2. Man macht indeß von diesem Akkorde nur einen beschränkten Gebrauch. Der Quartsextakkord ist nämlich die unvollkommenste Form des Dreiklangs. In ihm erscheint der Dreiklang gleichsam aus dem Grunde gehoben und auf die Spitze gestellt; die Quinte, auf welcher derselbe ruht, gewährt ihm eine höchst schwankende und unsichere Unterlage. Wer daher die im vorigen §. geforderte Umbildung der Dreiklänge in Quartsextakkorden nicht bloß auf dem Papier, sondern auch mit dem Ohr vorgenommen hat, dem kann es unmöglich entgangen sein, daß den Quartsextakkorden die Bestimmtheit abgeht, welche den Dreiklängen eigen ist. Auch bei den Sextakkorden haben wir schon etwas von diesem unbestimmten Wesen empfunden und es daher vermieden, sie als Anfangs- und Schlußakkorde zu benützen (Vergl. Seite 229 a): noch mehr ist uns diese Vorsicht bei dem Quartsextakkord geboten. Wir wer-

den ihn deßhalb nur selten und zwar in der Regel nur da anwenden, wo die Stimmenführung des Basses uns auf ihn hinführt, wo er uns also gleichsam ungesucht entgegentritt.

3. Die 3 Hauptquartsextakkorde finden sich in folgenden Beispielen angewendet:
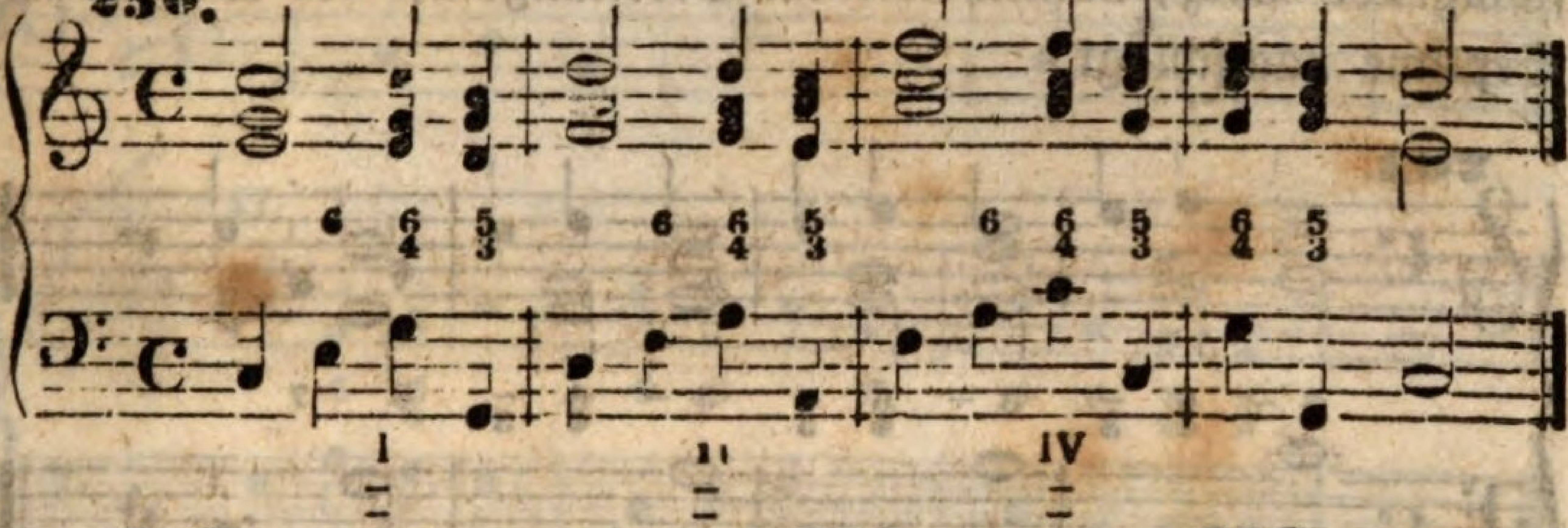




Man spiele diese Beispiele in allen Durtonarten!

4. So unbestimmt auch diese abgeleiteten Formen des Dreiklangs — für sich allein betrachtet — dem Ohre erscheinen mögen, so gewähren sie doch unsern Tonsätzen unverkennbare Vortheile. Als einer der wichtigsten ist der zu bezeichnen, daß von nun an auch dem Basse eine fließendere Stimmenführung zukommen kann, indem er nicht mehr, wie früher, genöthigt ist, großentheils in größern Stimmenschritten einherzuschreiten. Aber nicht bloß in die Baßstimme, sondern in das ganze harmonische Gewebe unserer Tonsätze kommt mehr Fluß und Beweglichkeit, da die abgeleiteten Harmonien wegen ihrer Unselbstständigkeit vorwärts zu neuen Harmonien drängen, und nicht, wie die Dreiklänge, so häufige Ruhepunkte gewähren. Hievon
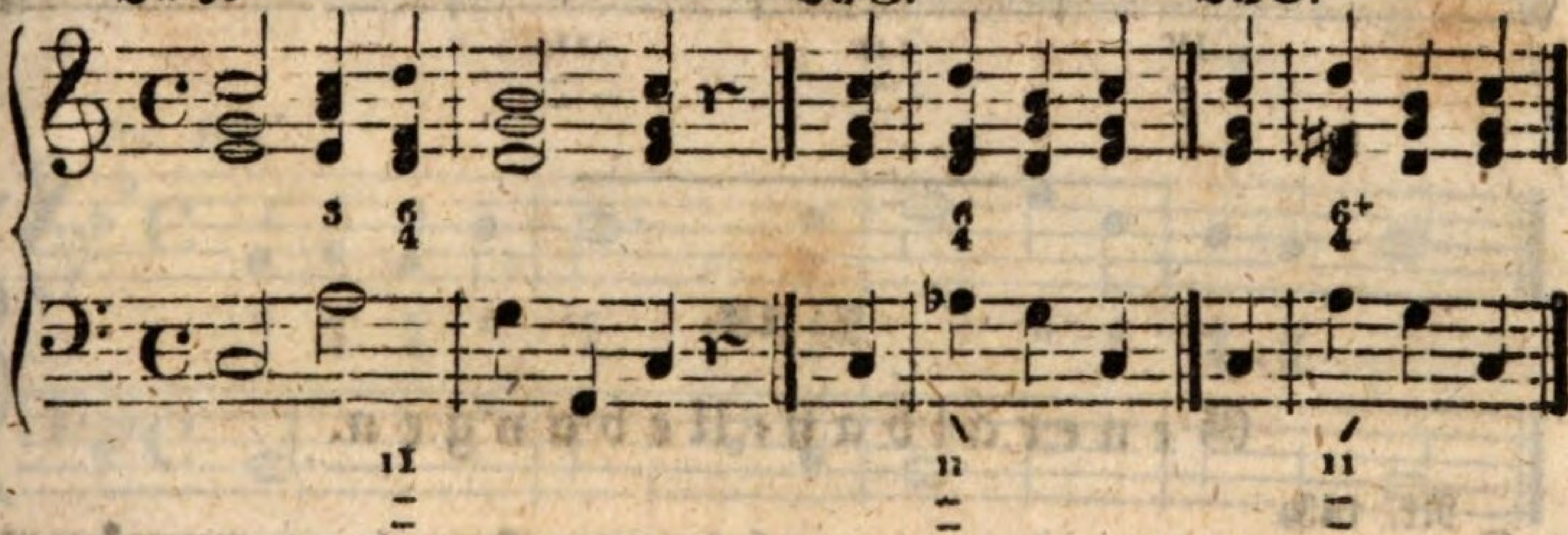
kann man sich leicht überzeugen, wenn man das erste beste Beispiel so umarbeitet, daß statt der abgeleiteten Formen die Stammakkorde auftreten. Man nehme etwa Nr. 253 der gegebenen Beispiele. Schon mit dem 3. Akkorde würde sich bei solcher Umformung ein Ruhepunkt, ein Schluß einstellen, während dieselben Harmonien in der abgeleiteten Form zu neuer Bewegung Veranlassung geben.

5 Von den Neben-Quartsextakkorden macht man nur selten Gebrauch. Am häufigsten wird noch jener der 6. Leiterstufe und zwar zuweilen in modificirter Gestalt angewendet, z. B.

256.
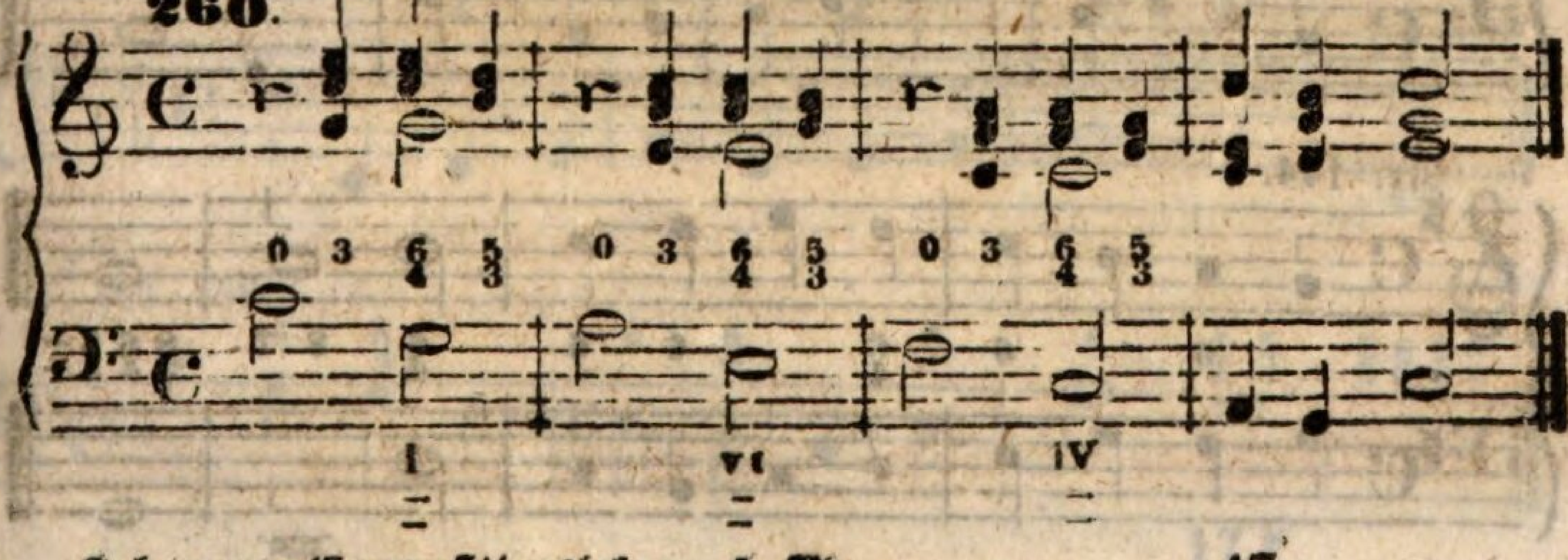


257. 258. 259.

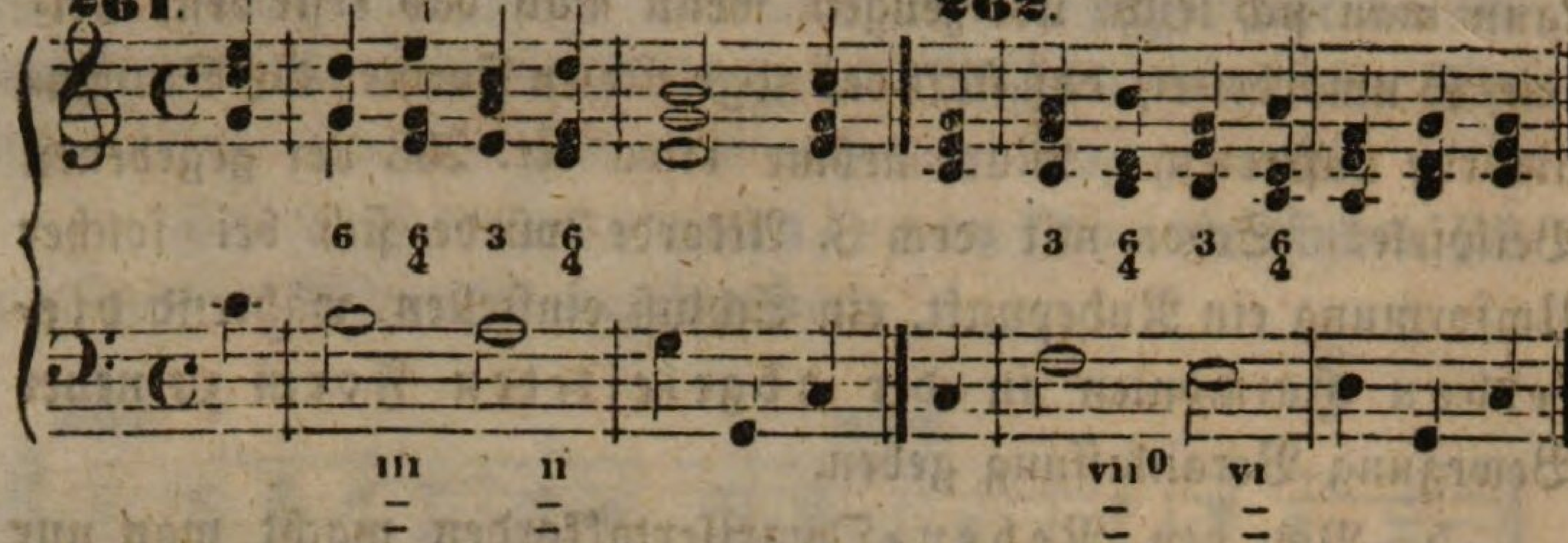


Die übrigen Neben-Quartsextakkorde finden gewöhnlich nur in Sequenzen Anwendung, z. B.

260.
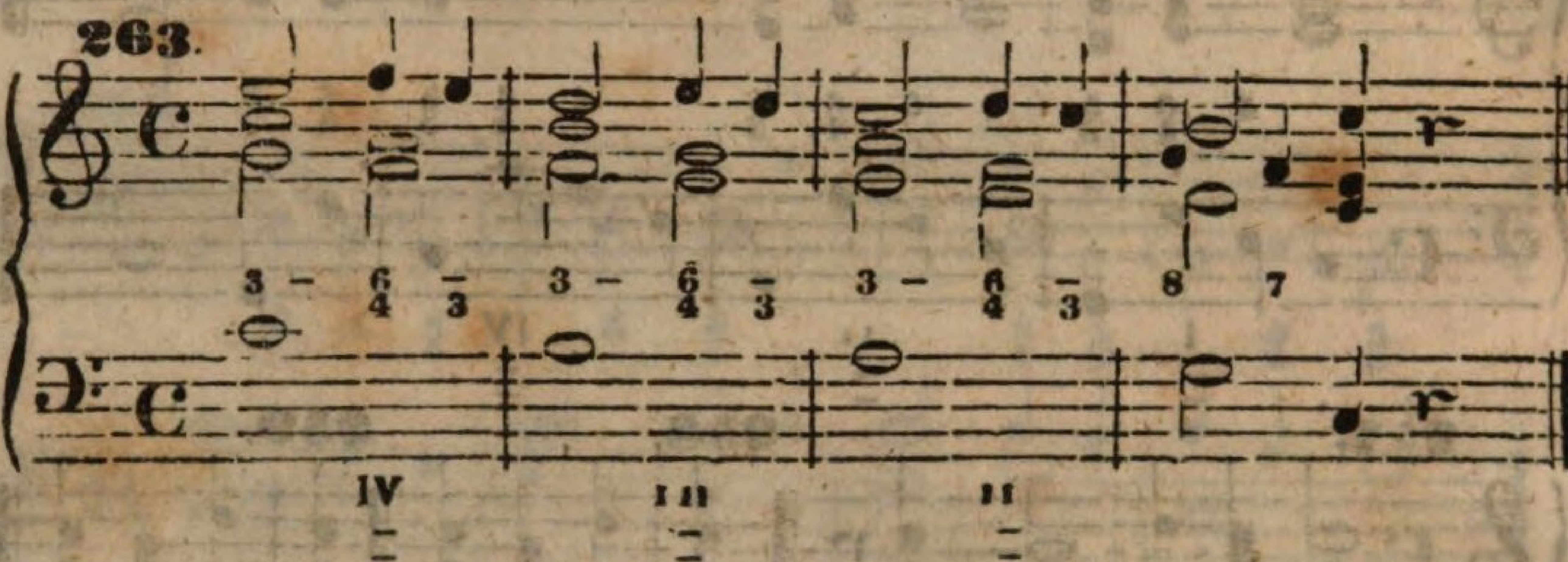


261. 262.



6. Auch Nebentöne schließen sich öfters den Quartsext-akkorden an. In folgendem Beispiele folgt der Quarte die nachschlagende Terz, ähnlich wie im Dreiklange oft der Octave die Septime nachschlägt:

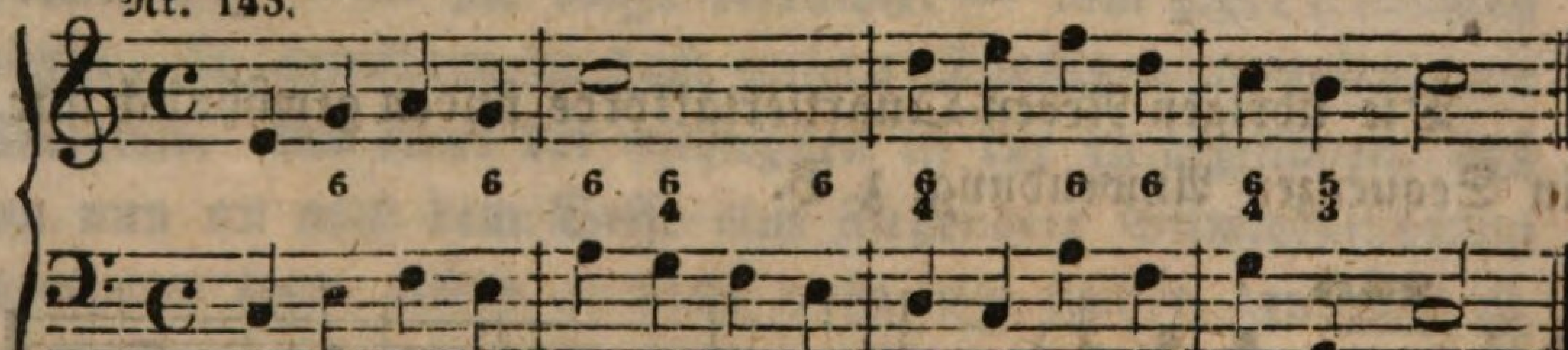
263.



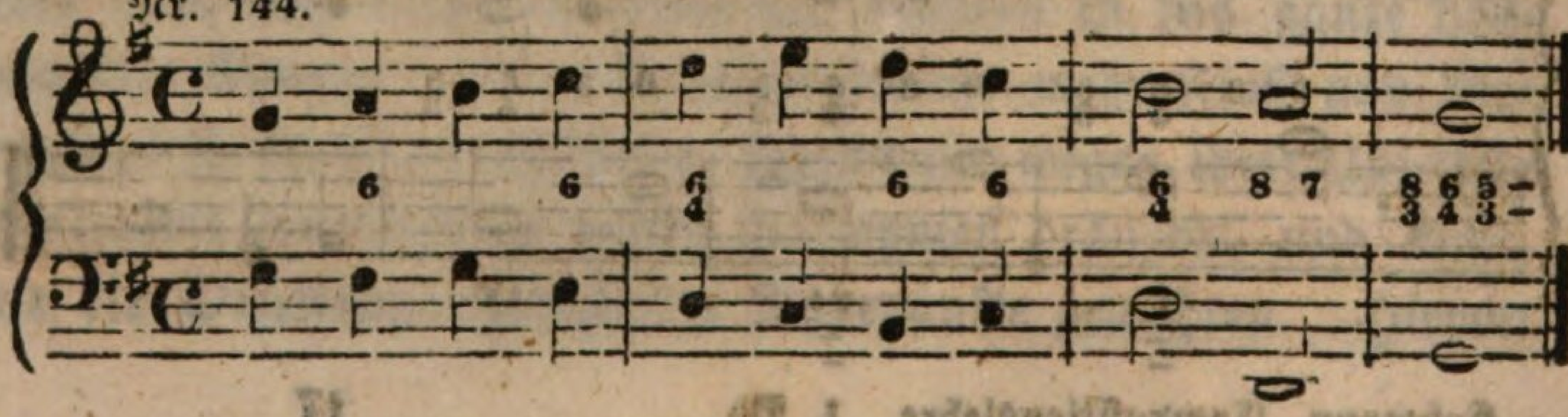
§. 42.

Generalbaß-Uebungen.
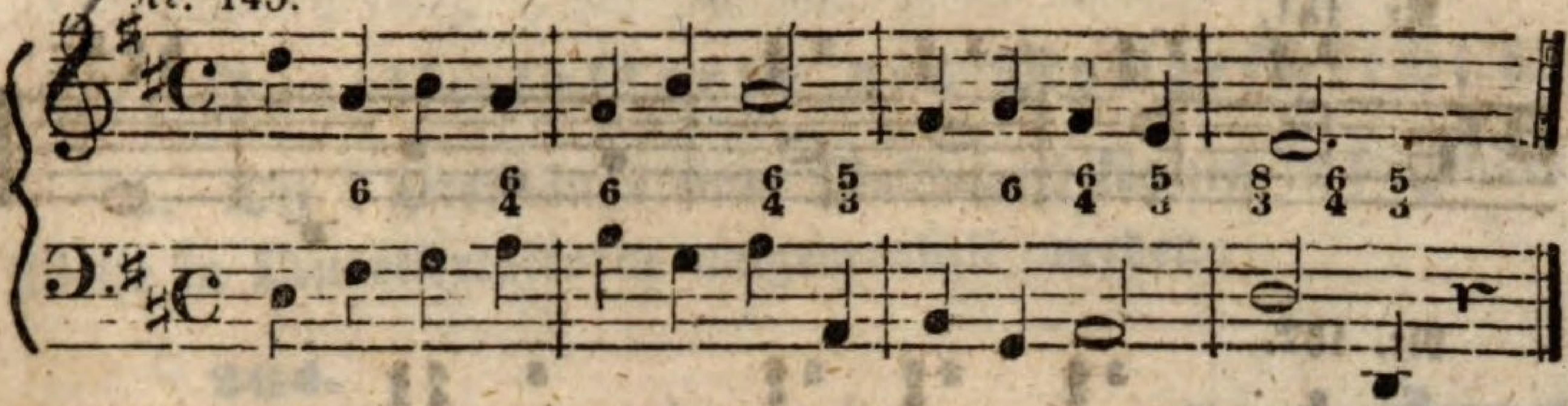
Nr. 143.
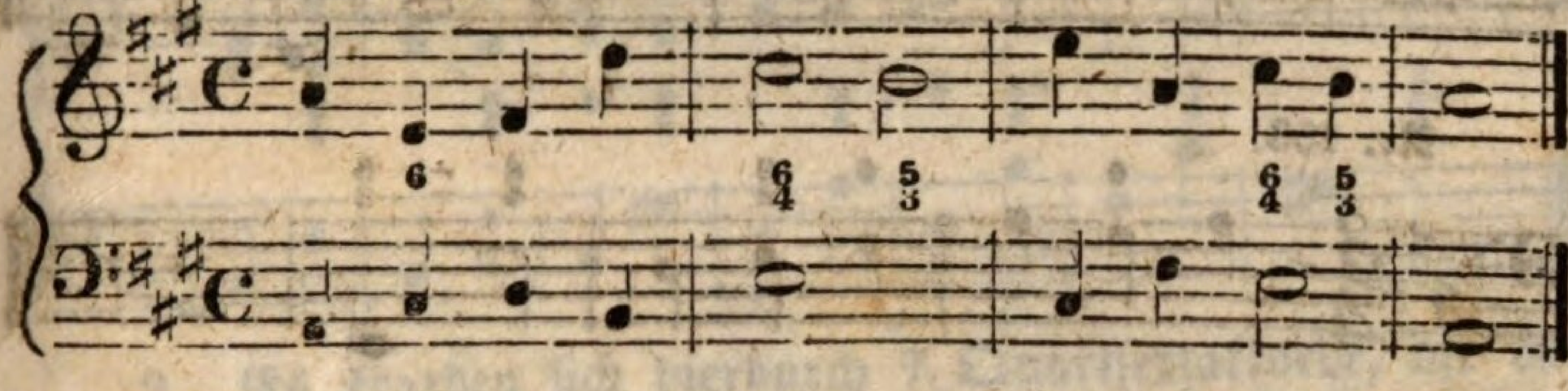


Nr. 144.
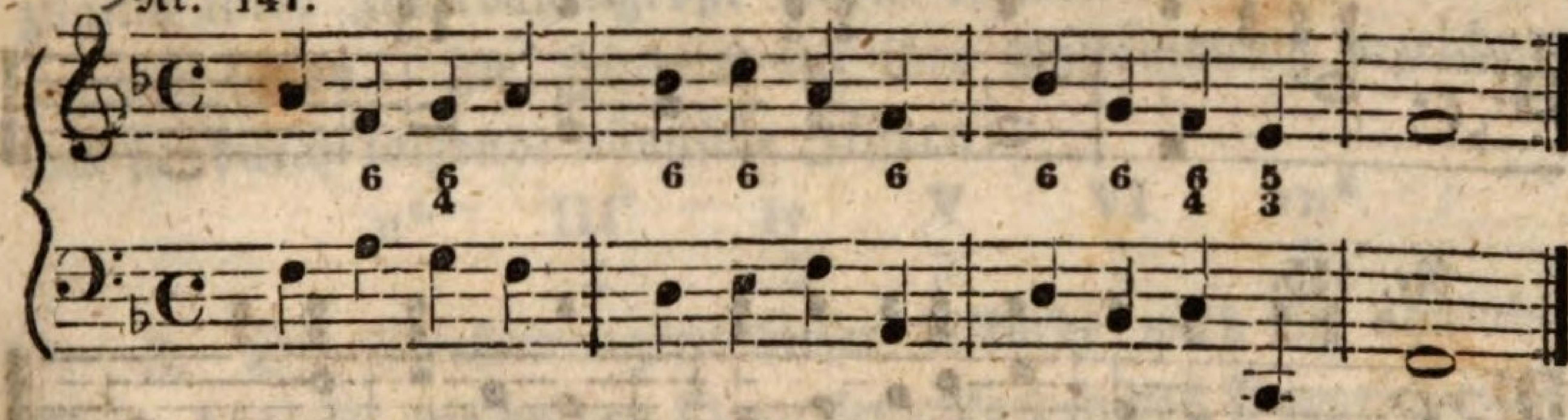


Nr. 145.
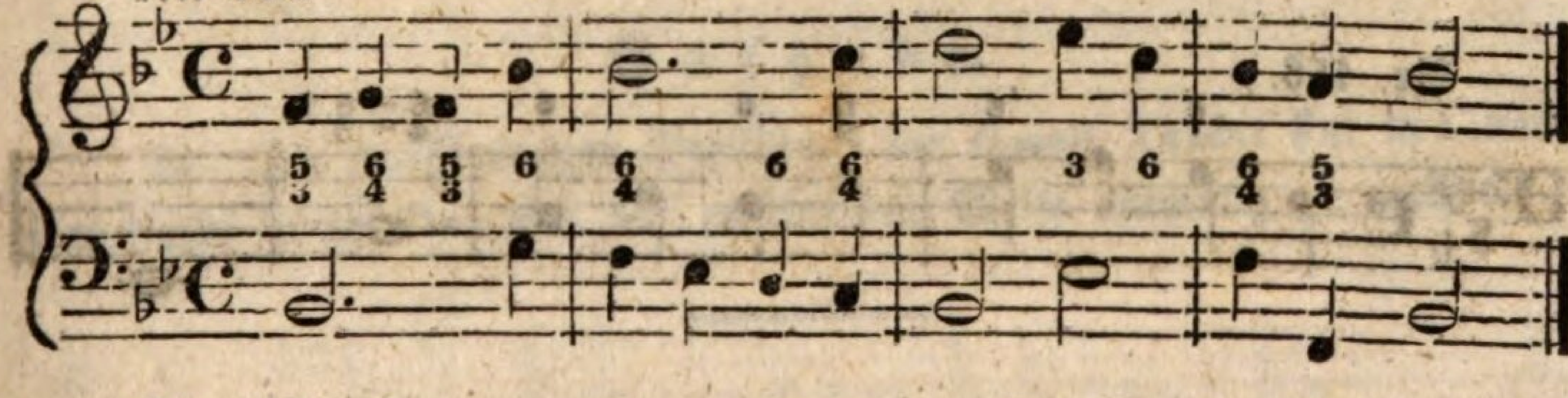


Nr. 146.



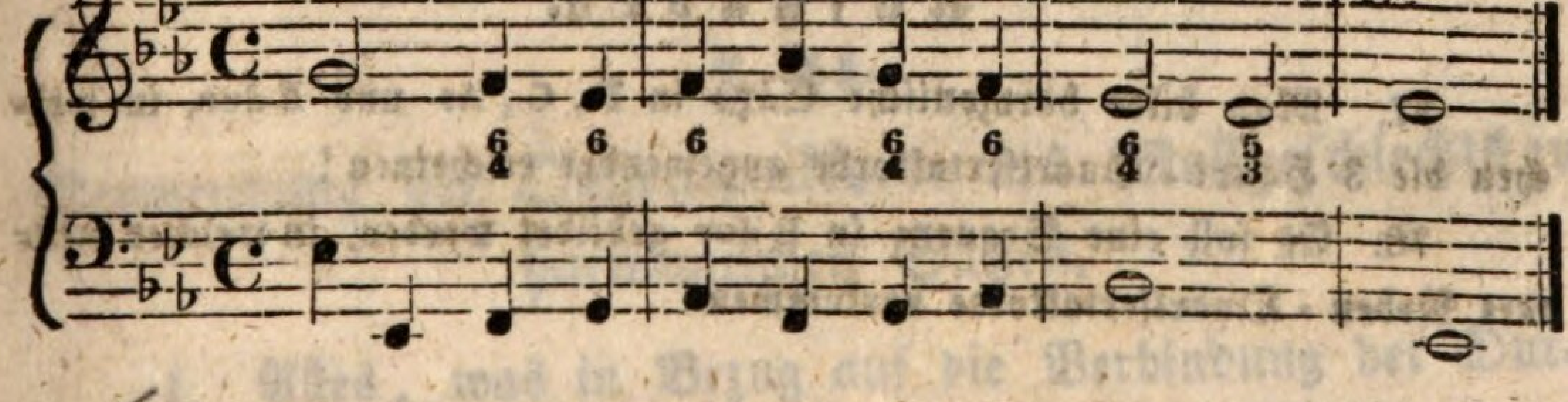
Nr. 147.
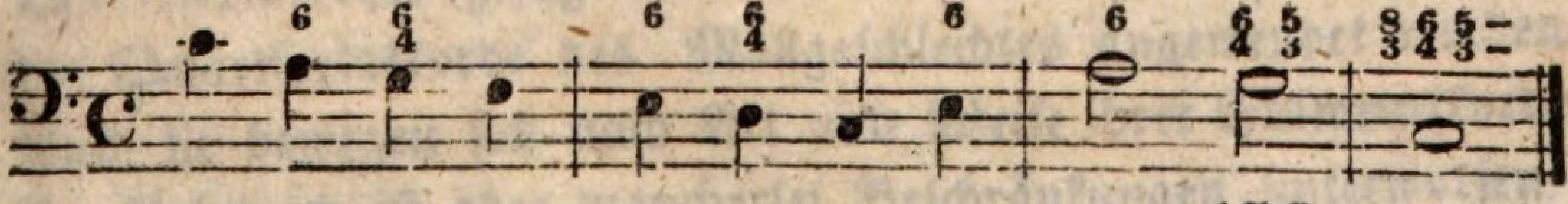


Nr. 148.
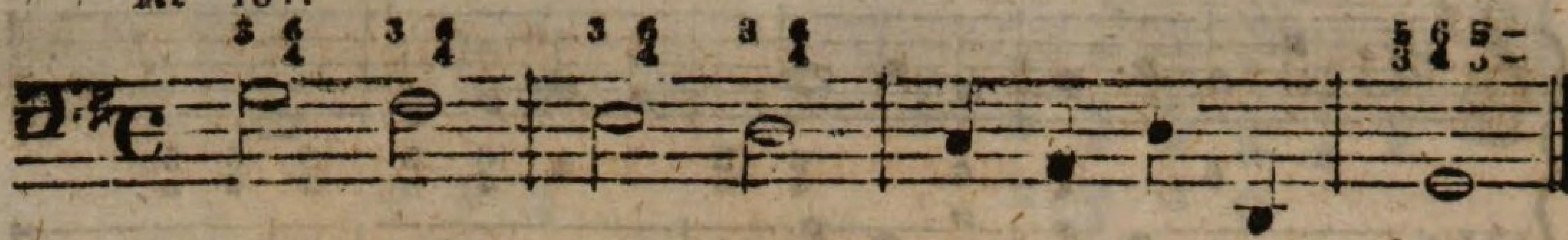


Nr. 149.
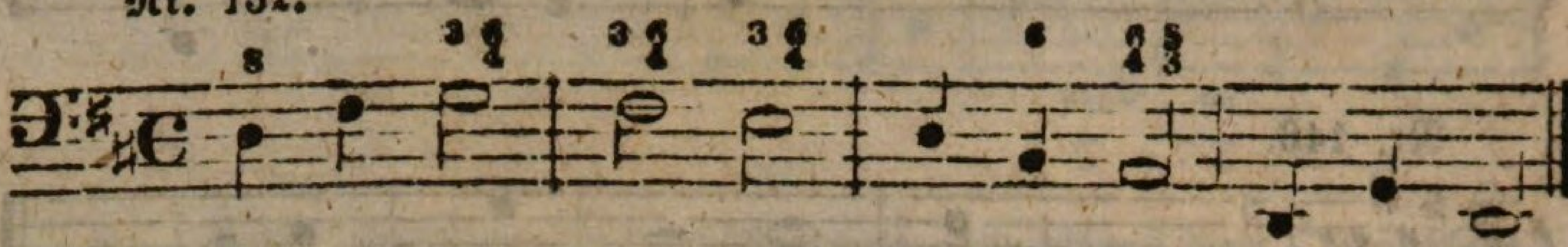


Nr. 150.
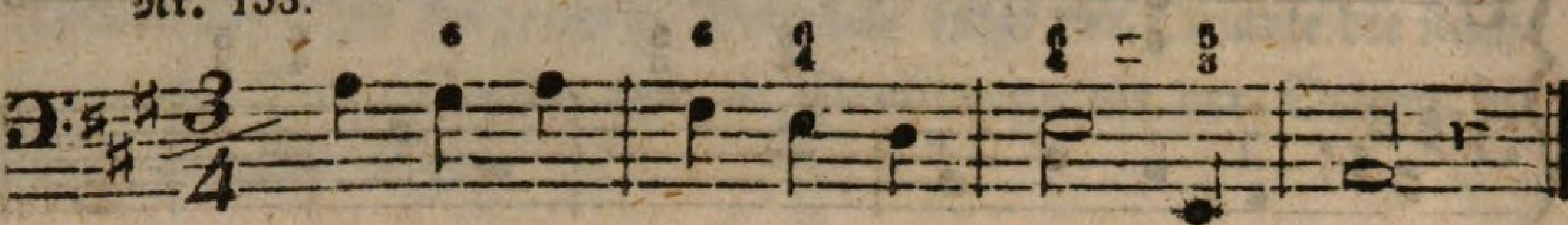


Nr 151.



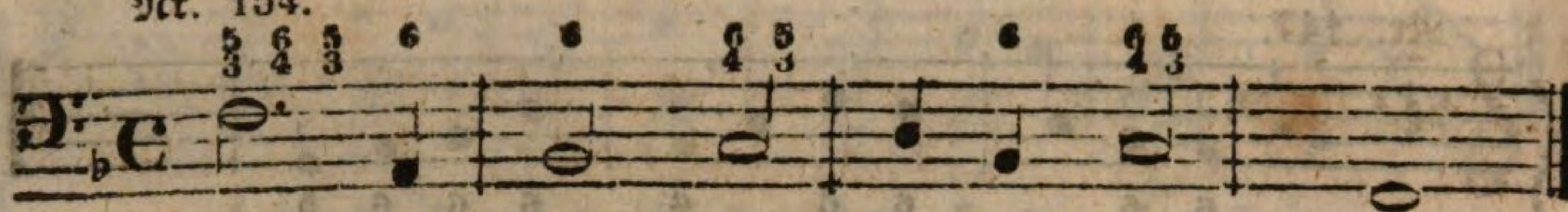
Nr. 152.
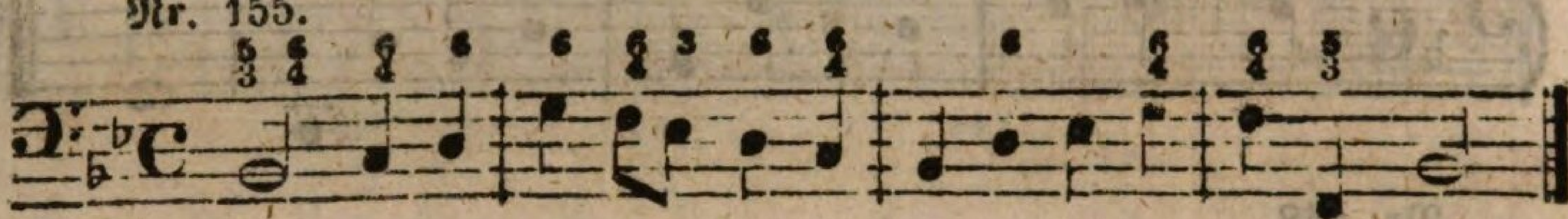


Nr. 153.
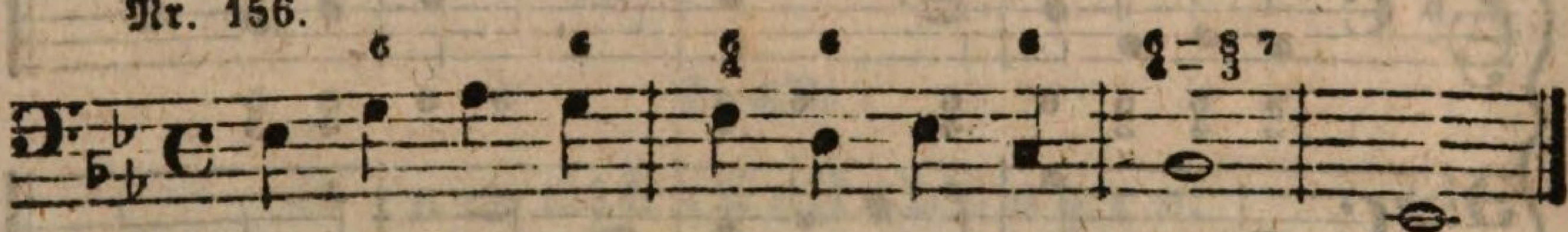


Nr. 154.



Nr. 155.



Nr. 156.



Aufgaben.

77. Man bilde harmonische Sätze in F-, G-, As- und E-dur, in welchen die 3 Haupt-Quartsextakkorde angewendet erscheinen!
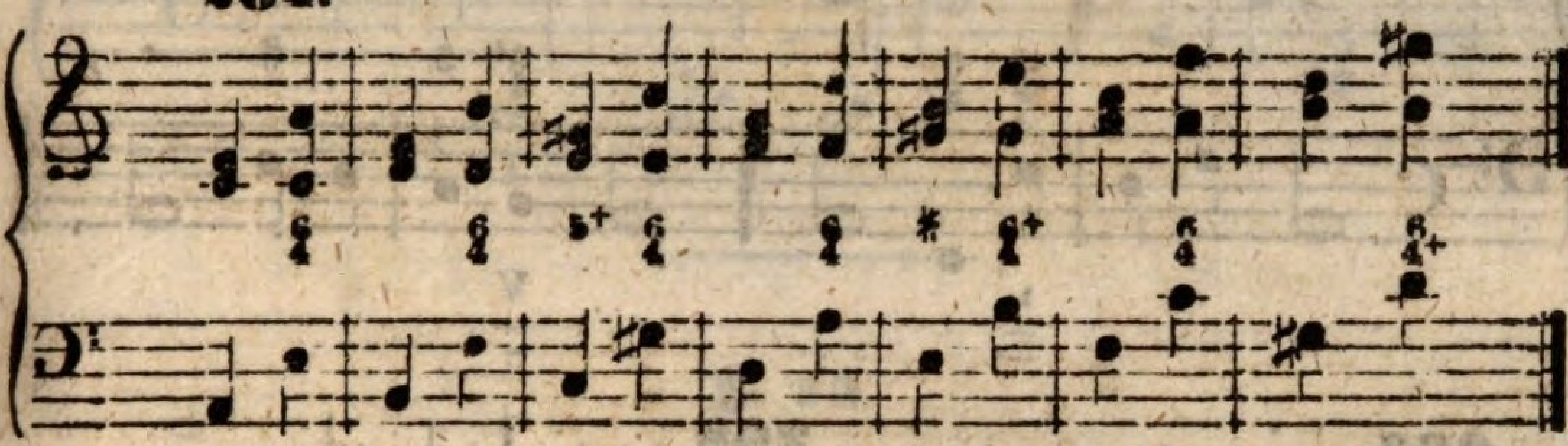
78. Es soll eine Sequenz in B-dur gebildet werden, in welcher mehrere Neben-Quartsextakkorde vorkommen!

§. 43.

Die Quartsextakkorde des Mollgeschlechts.

1. Die 7 Dreiklänge einer Molltonart können in folgender Weise in Quartsextakkorde umgewandelt werden:

264.



2. Es ergeben sich hierdurch 7 Quartsextakkorde, die bezüglich ihrer Intervallengröße einen 4fachen Unterschied wahrnehmen lassen. Im Hinblick auf ihre Abstammung bezeichnen wir sie durch folgende römische Ziffern:

ii⁰ III⁺ iv V VI vii•

3. Die Vierstimmigkeit dieser Akkorde wird in ähnlicher Weise bewirkt, wie bei den Quartsextakkorden des Durgeschlechts.

Aufgabe.

79. Die dreistimmigen Dreiklänge der C-moll-Tonart sind in Quartsextakkorde umzubilden und auf verschiedene Weise 4stimmig zu machen!
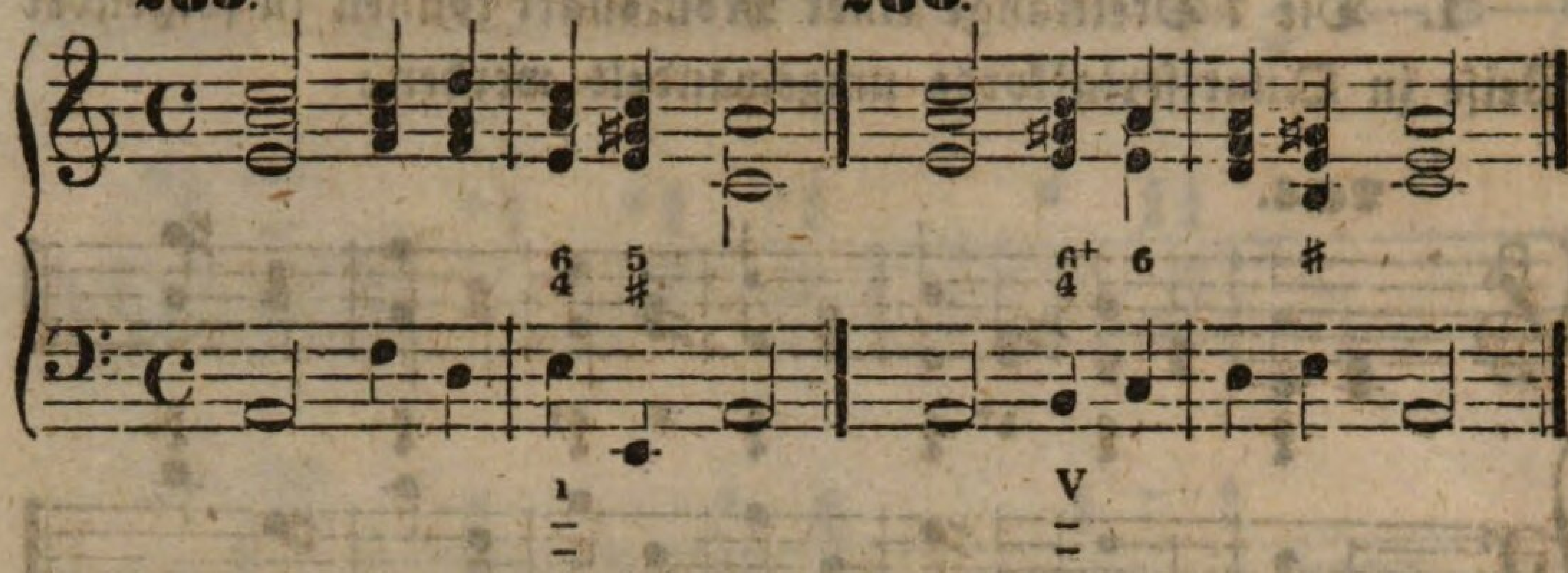
---

§. 44.

Verwendung der Quartsextakkorde des Mollgeschlechts zu harmonischen Sätzen.

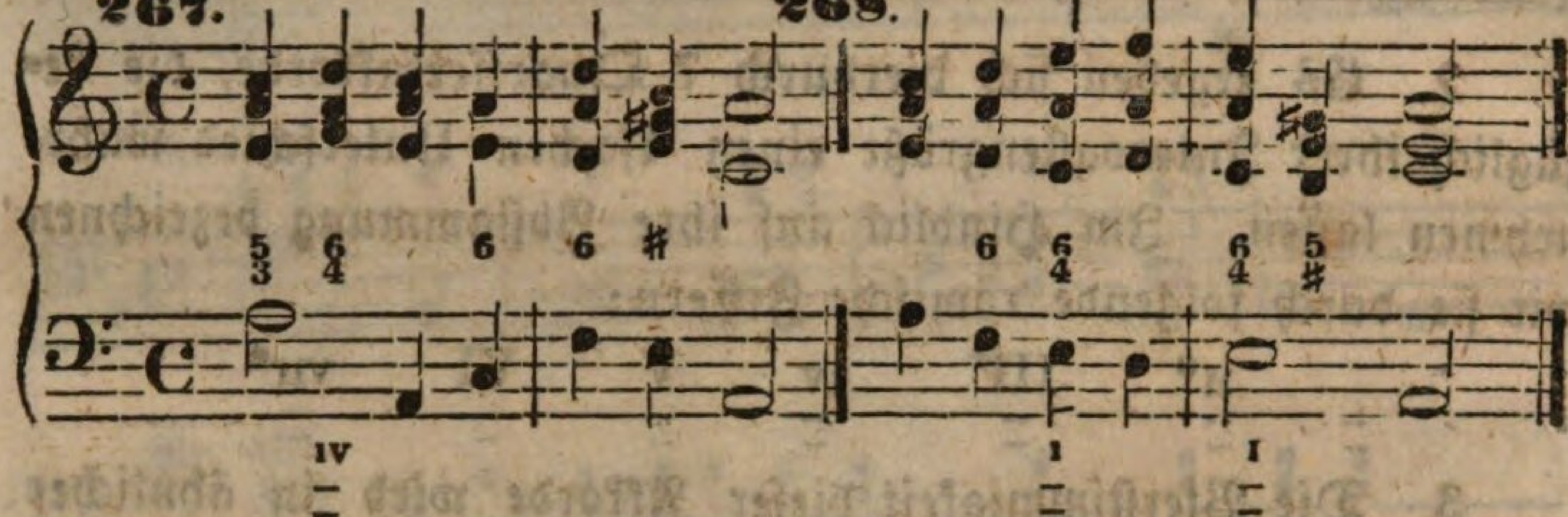
1. Alles, was in Bezug auf die Verbindung der Dur-Quartsextakkorde gesagt worden ist, kann fast wörtlich auch auf die Quartsextakkorde des Mollgeschlechtes angewendet werden. Auch sie bewegen sich nach Art und Weise ihrer Stammakkorde; ihr Gebrauch ist aber mancherlei Beschränkungen unterworfen.

2. In folgenden Beispielen sind die 3 **Haupt-Quartsextakkorde** angewendet:

265. 266.

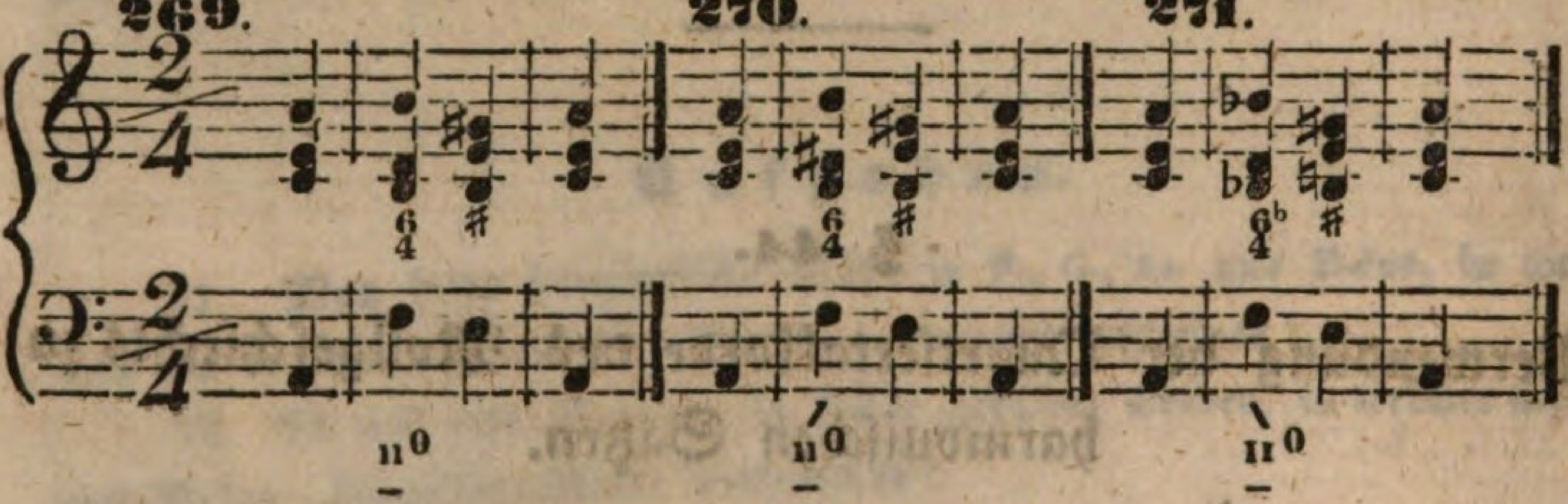


267. 268.
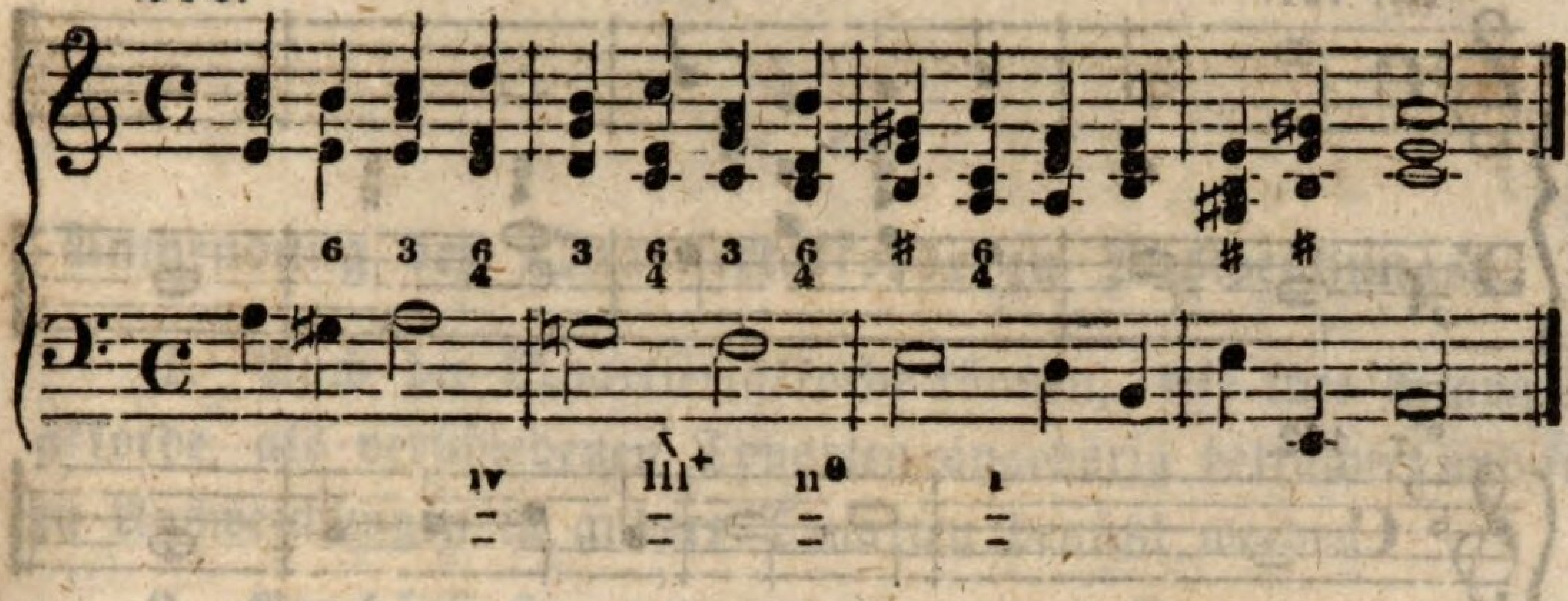


3. Die 4 Neben-Quartsextakkorde des Mollgeschlechts finden ebenso wie die des Durgeschlechts nur eine spärliche Anwendung. Folgende Beispiele enthalten jenen der 6. Stufe, der verhältnißmäßig noch am häufigsten vorkommt:

269. 270. 271.



4. Der übrigen Neben-Quartsextakkorde bedient man sich gewöhnlich nur in Sequenzen, und auch hier müssen manche von ihnen durch Alteration erst verbindungsfähig gemacht werden, z. B.
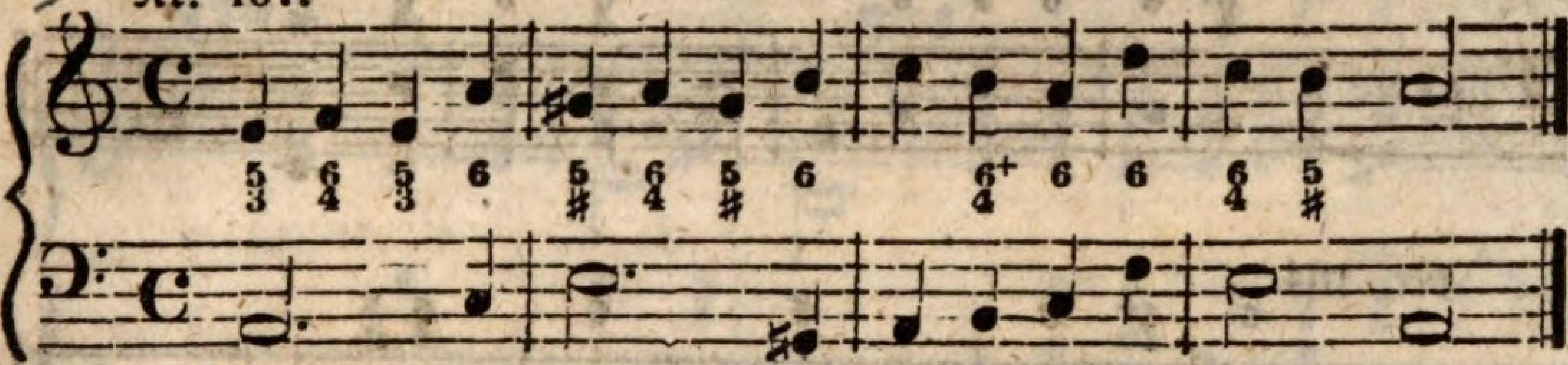
272.
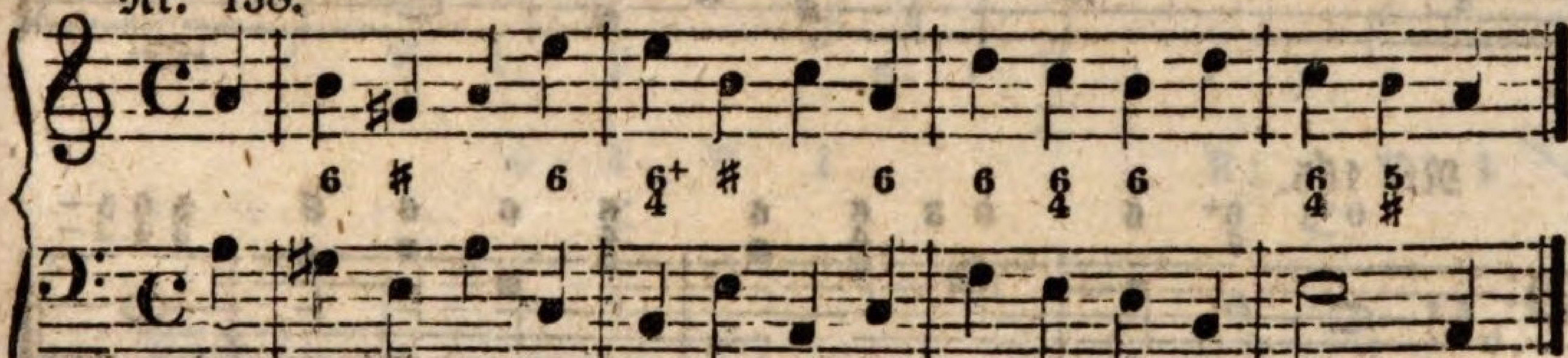


§. 45.

Generalbaß-Uebungen.
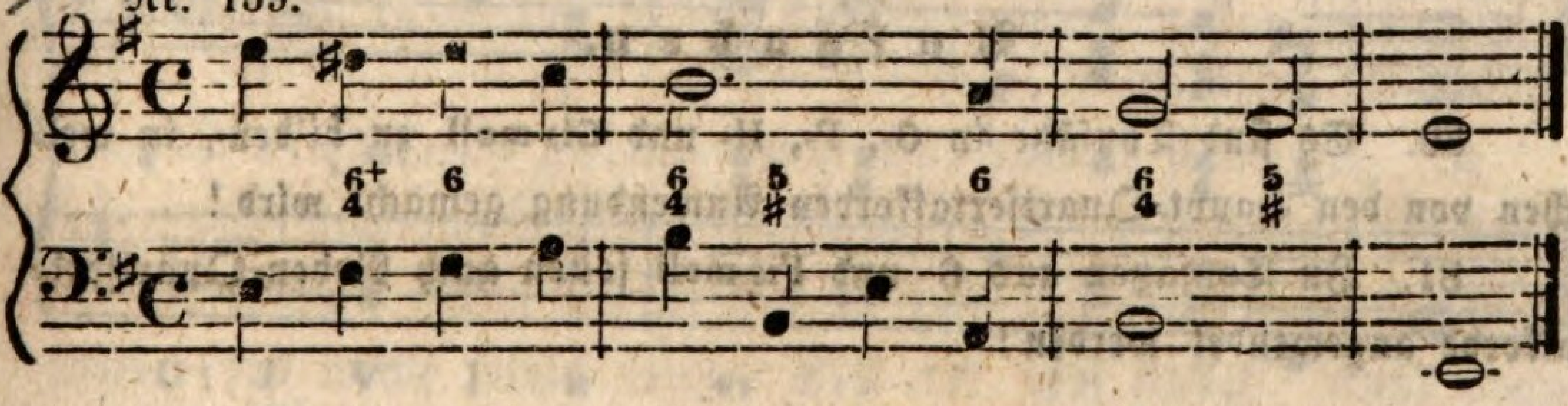
Nr. 157.
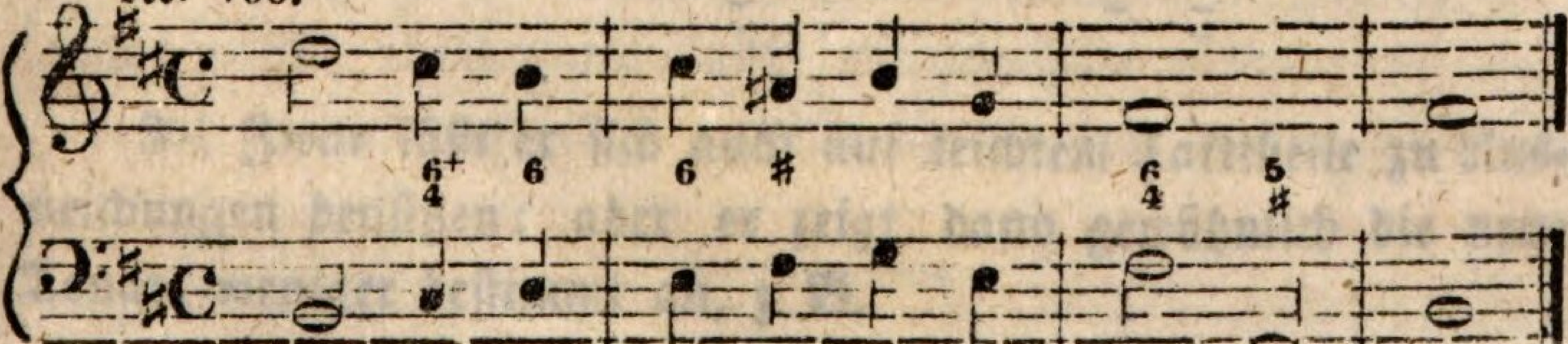


Nr. 158.



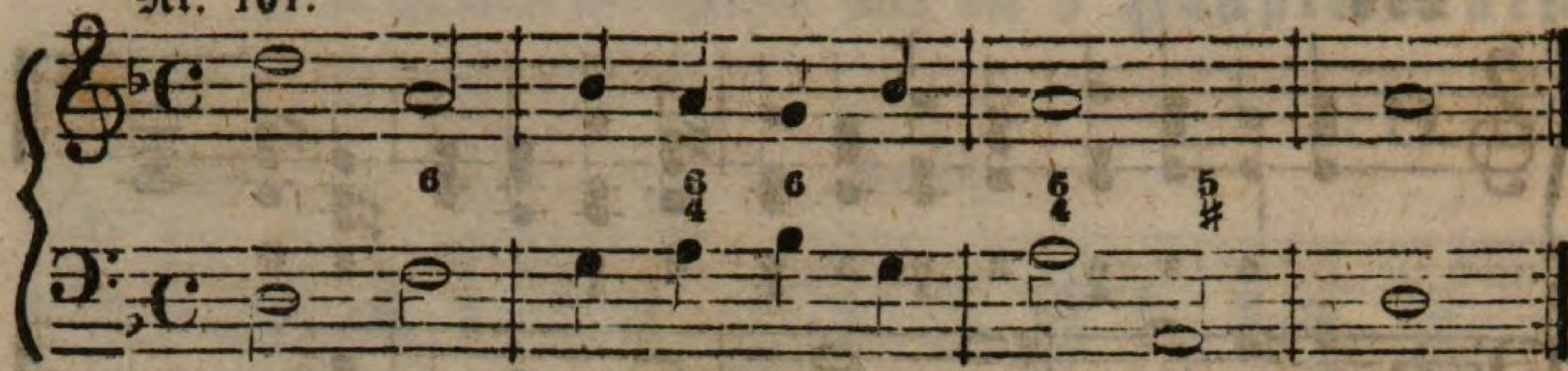
Nr. 159.
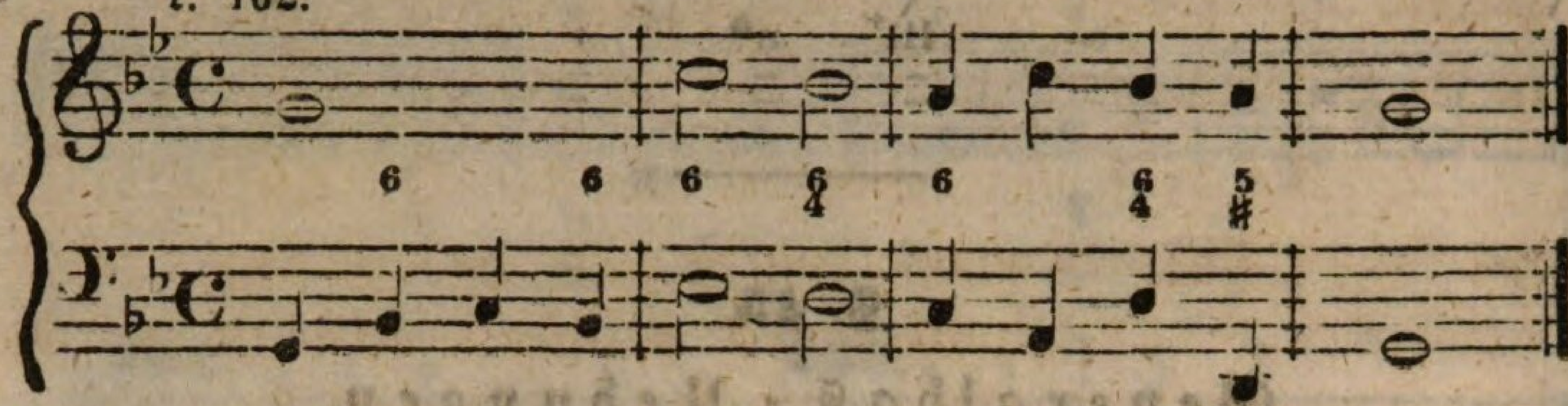


Nr. 160.



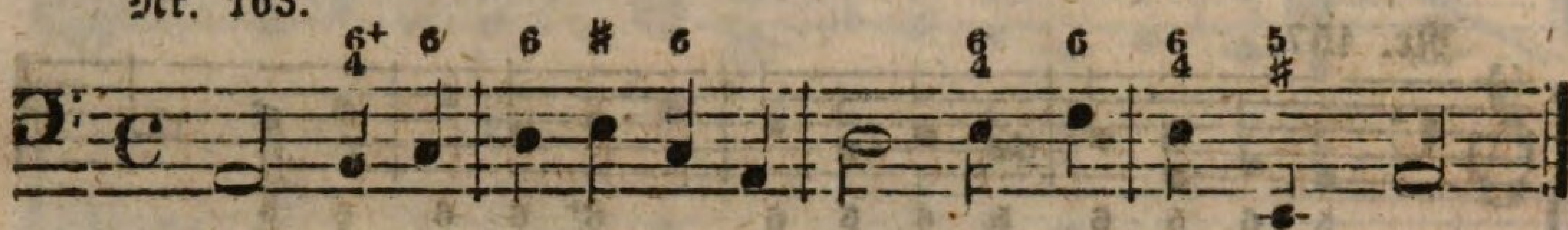
Nr. 161.
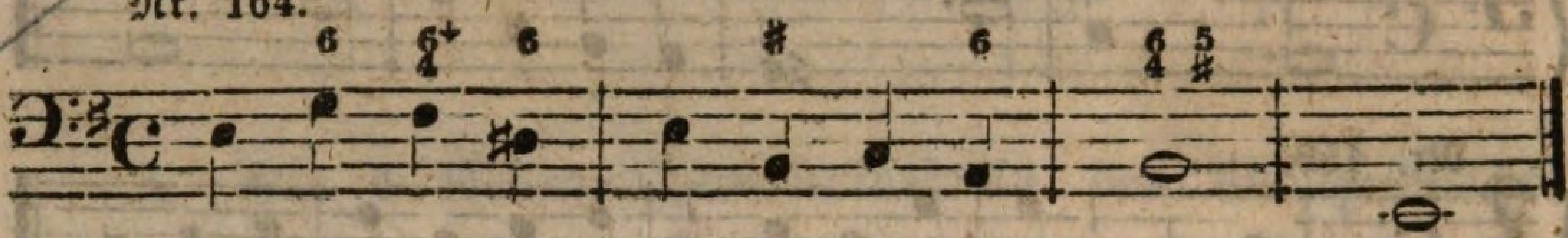


Nr. 162.
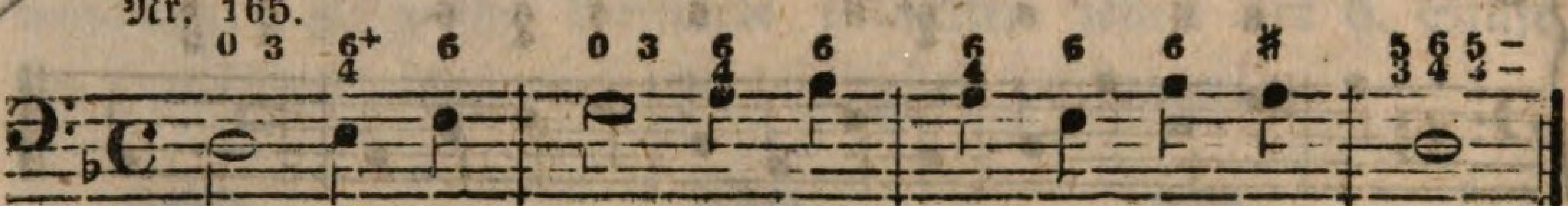


Nr. 163.



Nr. 164.



Nr. 165.



Aufgaben.

80. Es sind Tonsätze in G-, F-, H- und Gis moll zu bilden, in welchen von den Haupt-Quartsextakkorden Anwendung gemacht wird!
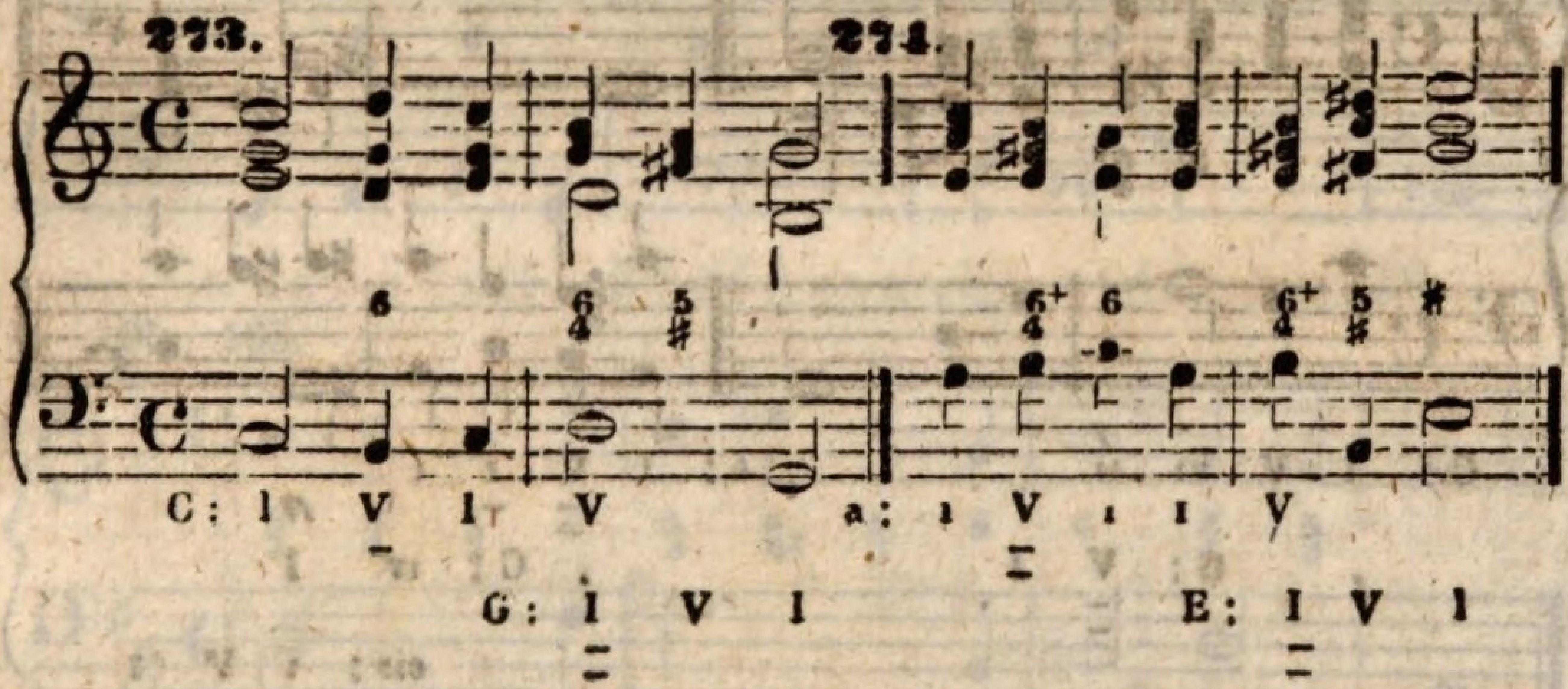
81. In Tonsätzen aus C und Fis moll sollen auch Neben-Quartsextakkorde angewendet werden!
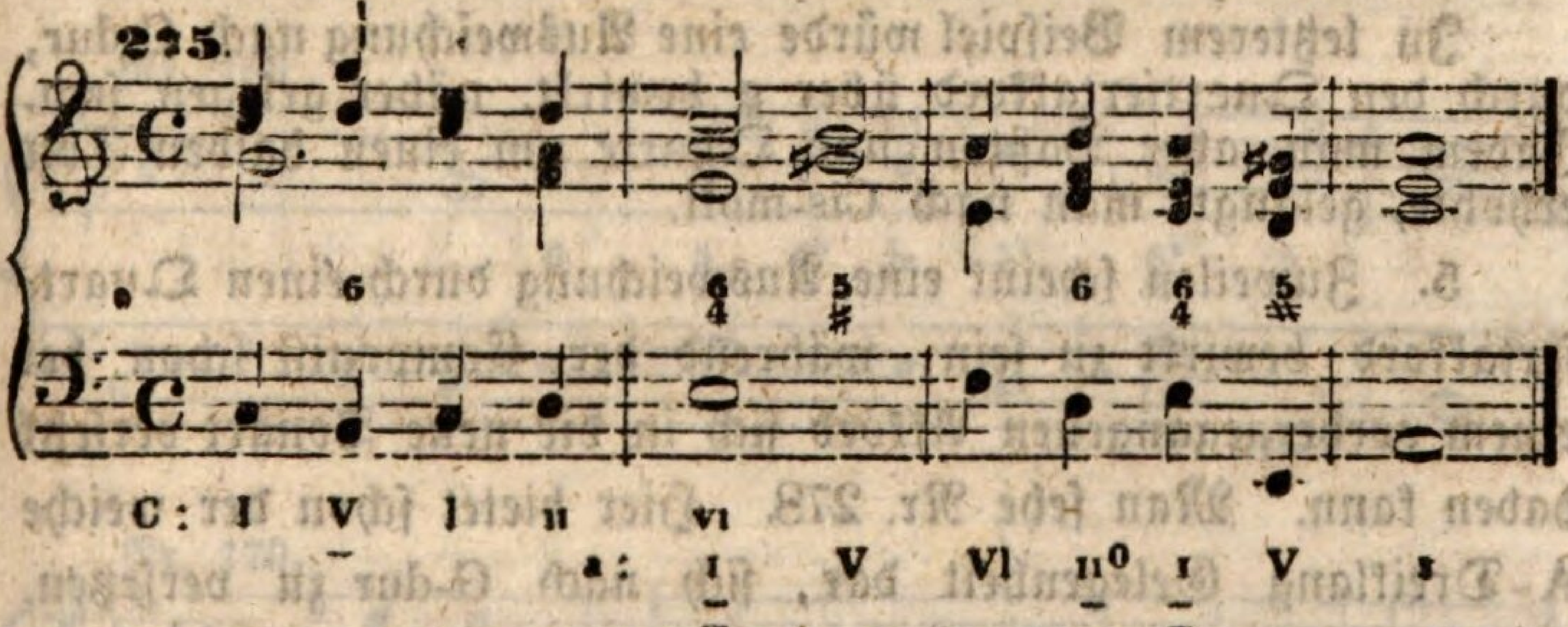
§. 46.

Anwendung der Quartsextakkorde zu Ausweichungen.

1. Auch die Quartsextakkorde können, wie ihre Stammakkorde, als verschiedenen Tonarten angehörig betrachtet und so zu Ausweichungen in andere Tonarten benützt werden.

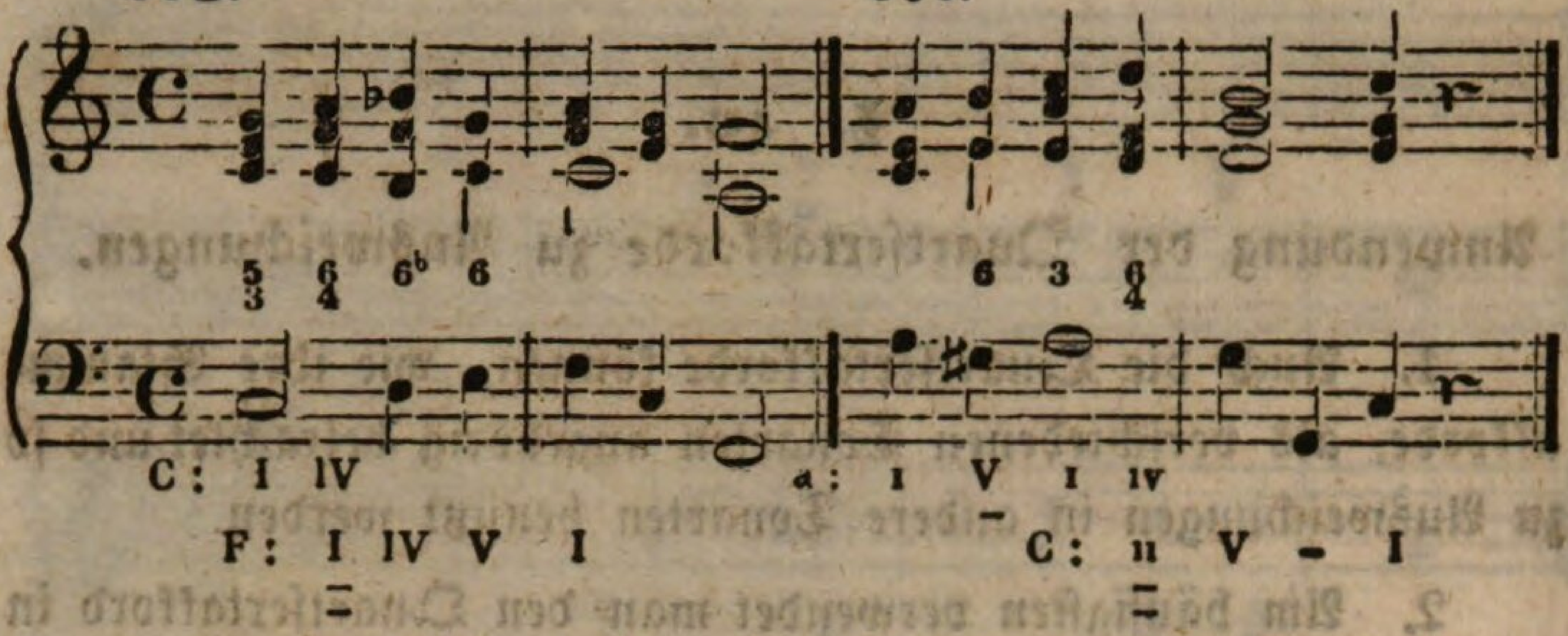
2. Am häufigsten verwendet man den Quartsextakkord in der Art zu Ausweichungen, daß man ihn als neue tonische Harmonie betrachtet, ihn auf gutem Taktheile auftreten und die neue Dominantharmonie unmittelbar nachfolgen läßt, z. B.





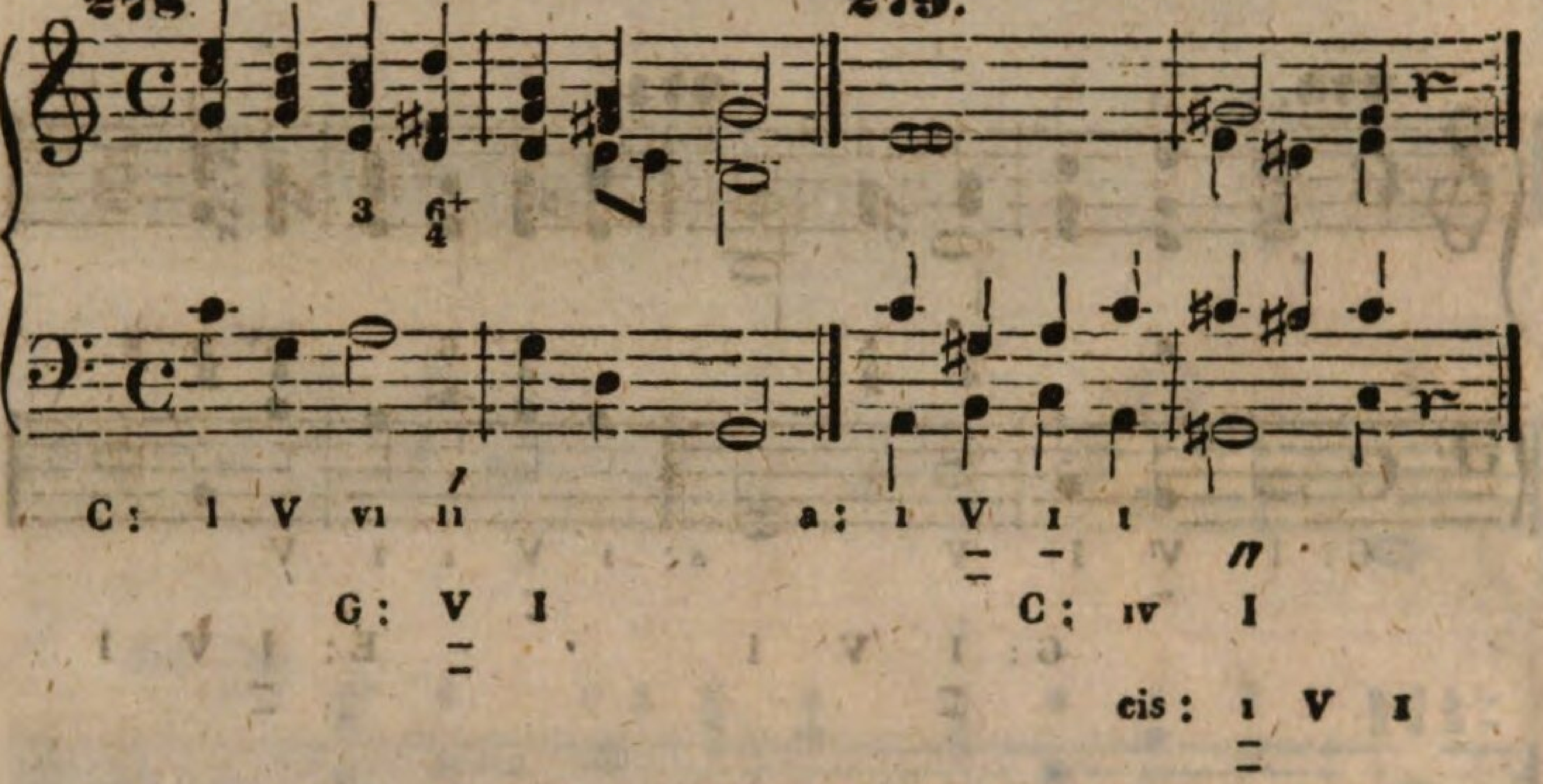
3. Zwar läßt er sich auch auf leichtem Taktheile zu Ausweichungen benützen; aber er zeigt dann gewöhnlich die neue Tonart weniger bestimmt an, z. B.

276. 277.



5. Auch der alterirten Quartsextakkorde bedient man sich zuweilen, um Ausweichungen zu bewirken, z. B.

278. 279.
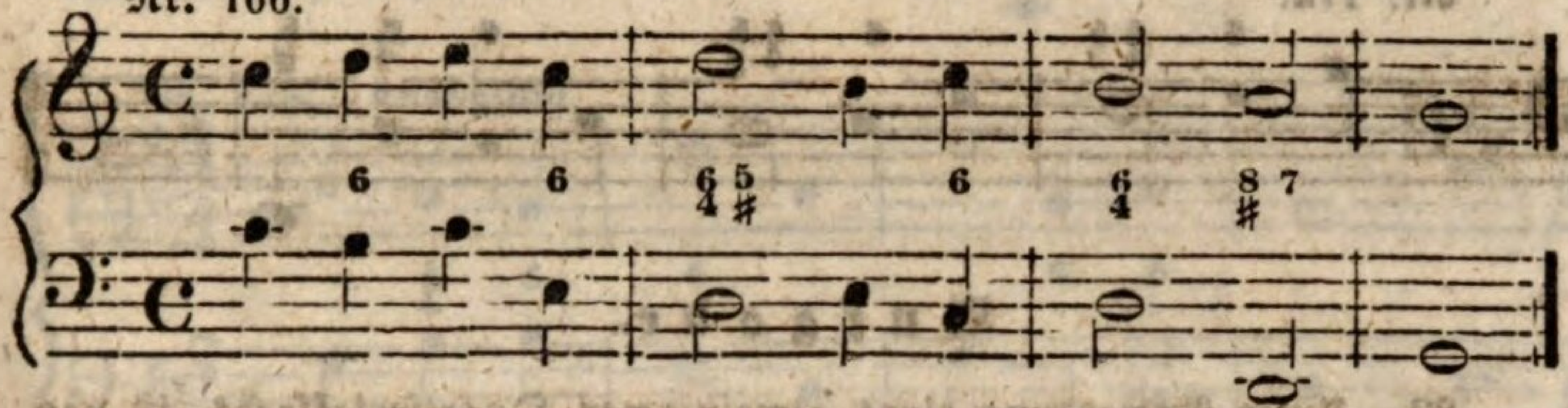


In letzterem Beispiel würde eine Ausweichung nach C-dur, durch den Quartsextakkord über g bewirkt, näher gelegen sein. Indem man aber Baßton und Quarte um einen halben Ton erhöhte, gelangte man nach Cis-moll.

5. Zuweilen scheint eine Ausweichung durch einen Quartsextakkord bewirkt zu sein, während der Componist schon bei einem vorhergegangenen Akkord sich in die neue Tonart versetzt haben kann. Man sehe Nr. 278. Hier bietet schon der weiche A-Dreiklang Gelegenheit dar, sich nach G-dur zu versetzen. Viele der bisher mitgetheilten Modulationsfälle lassen daher auch noch andere und ebenso richtige Erklärungsweisen zu.
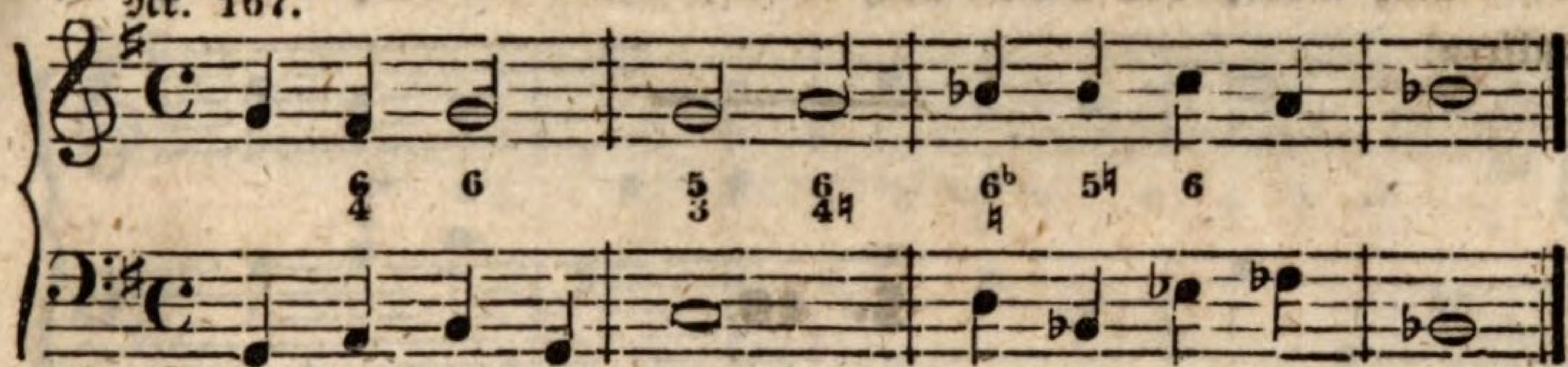
§. 47.

Generalbaß-Uebungen.
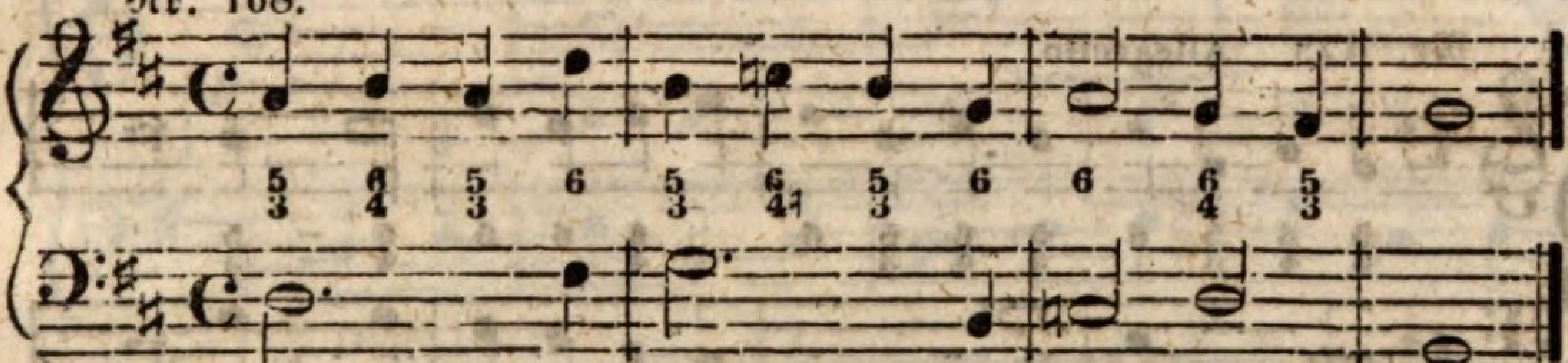
Nr. 166.
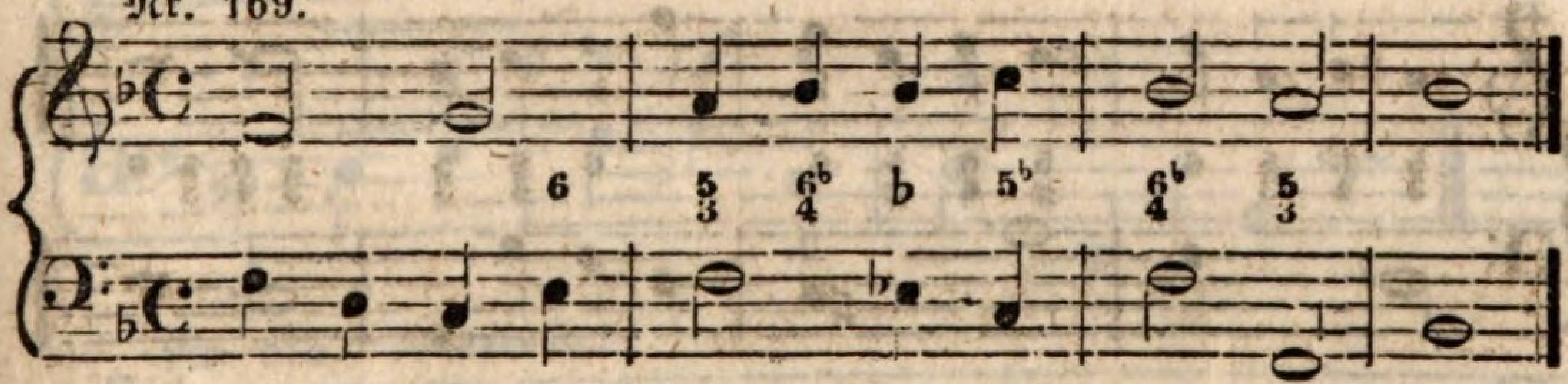


Nr. 167.
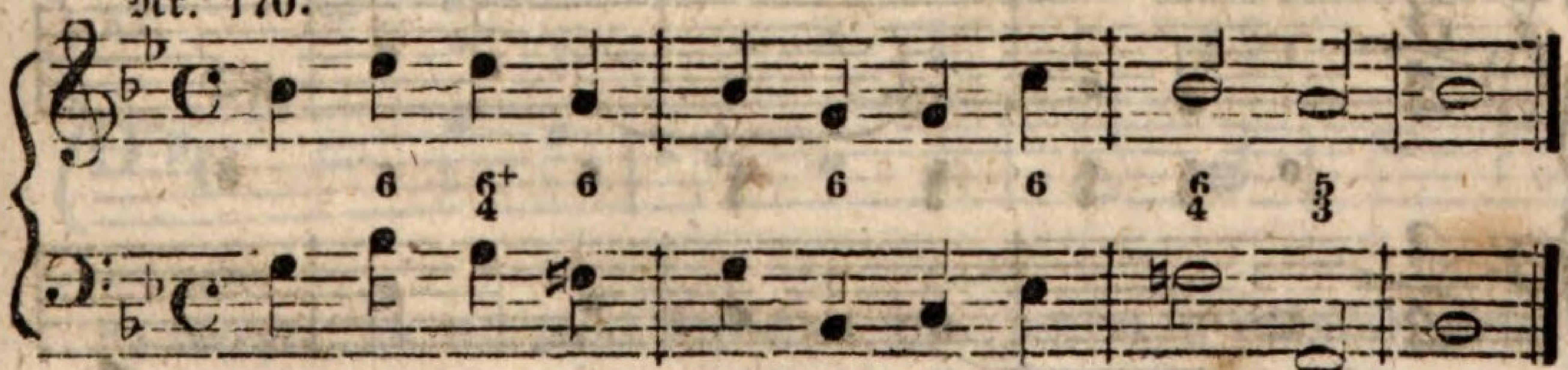


Nr. 168.
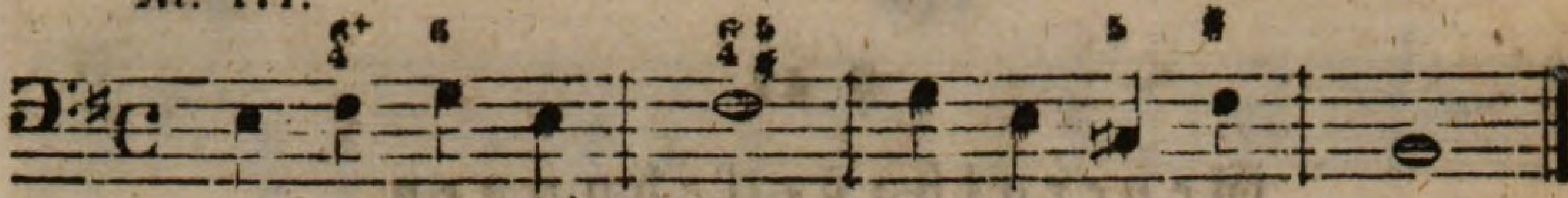


Nr. 169.
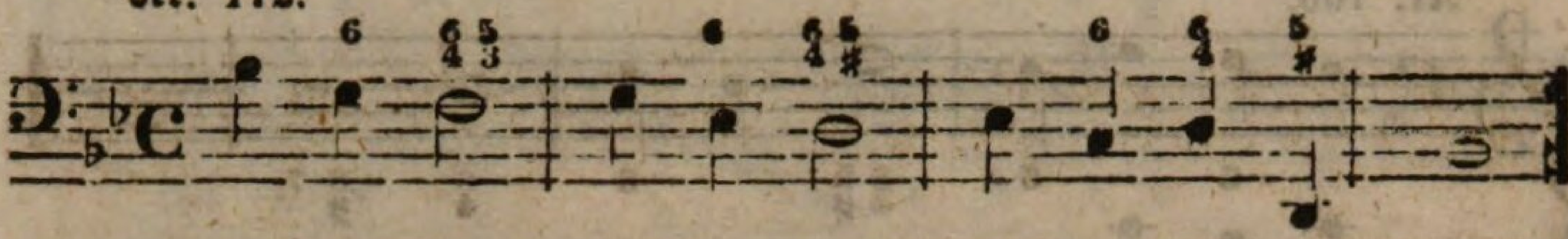


Nr. 170.



Nr. 171.



Nr. 172.



Aufgabe.

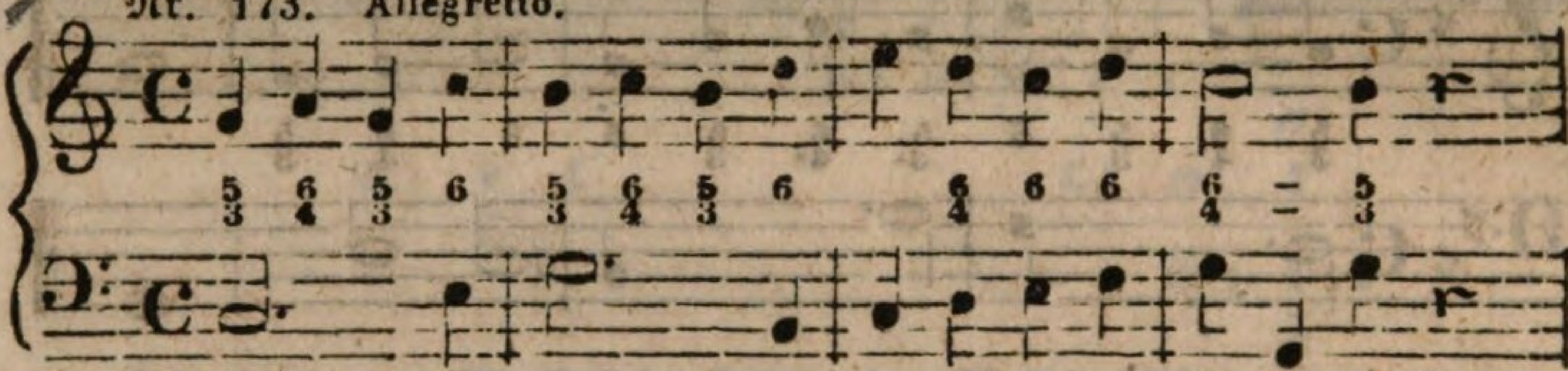
82. Unter Anwendung eines gemeinsamen Quartsextakkords ist von A-dur nach E-dur, von D-moll nach A-dur, von G-dur nach E-moll zu moduliren!
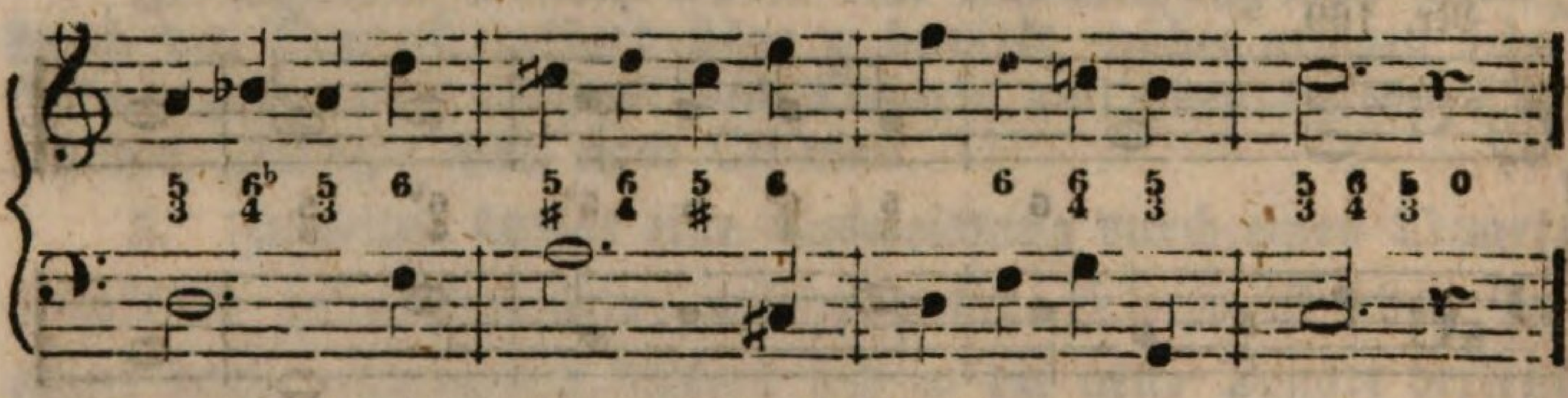
---

§. 48.
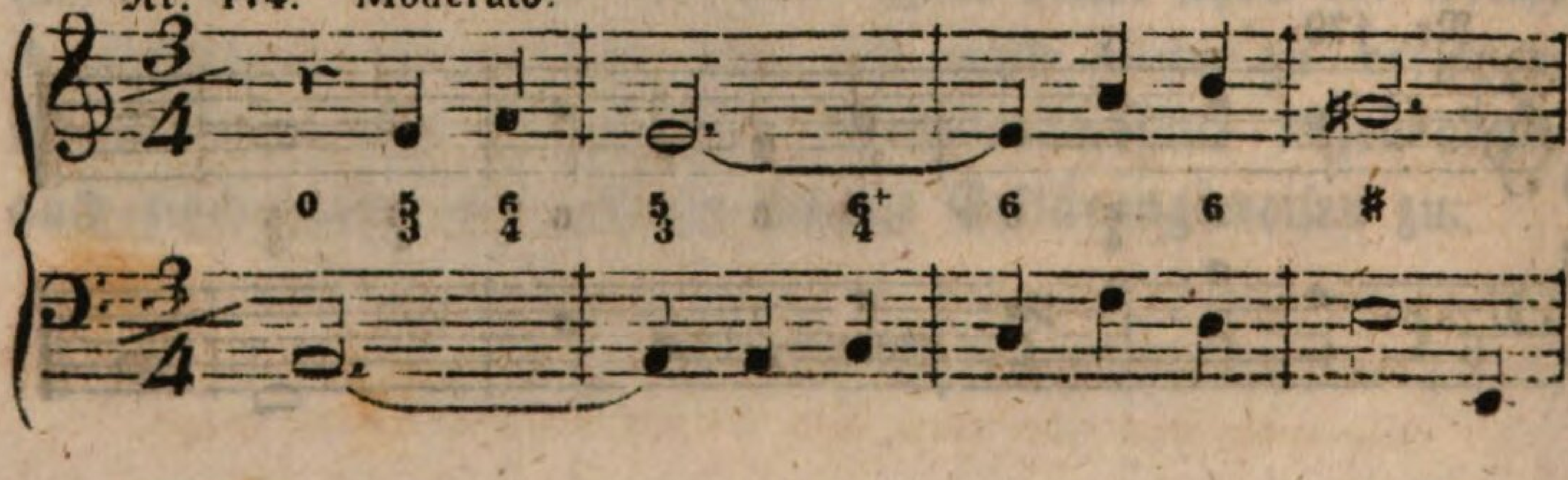
Vermischte Generalbaß-Uebungen.
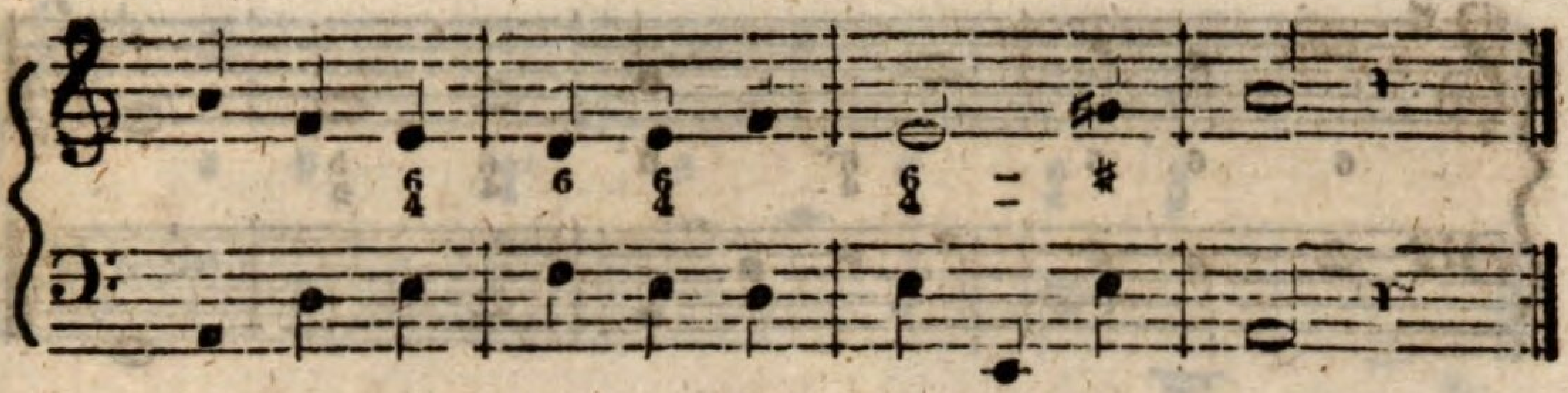
Nr. 173. Allegretto.
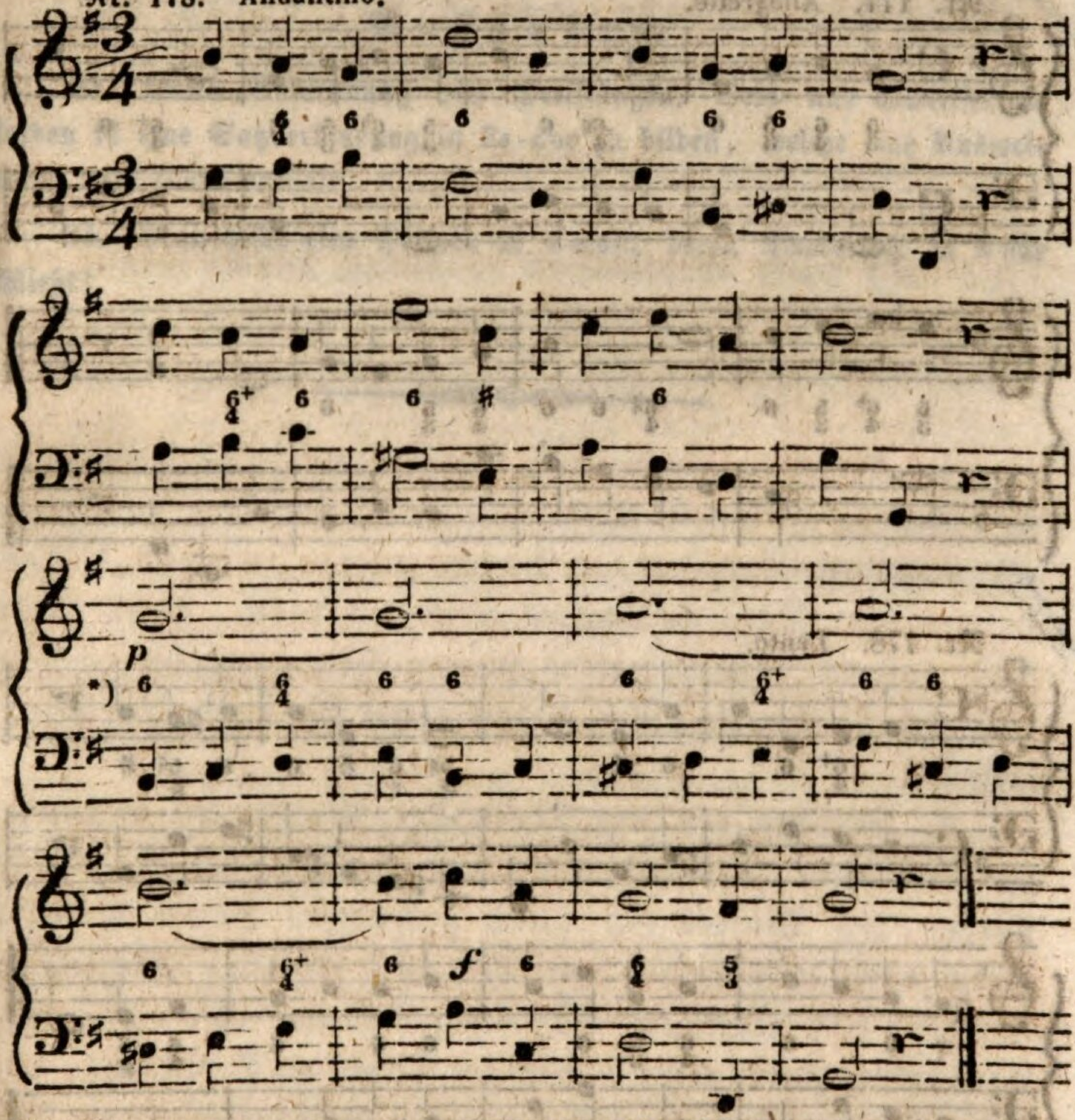




Nr. 174. Moderato.
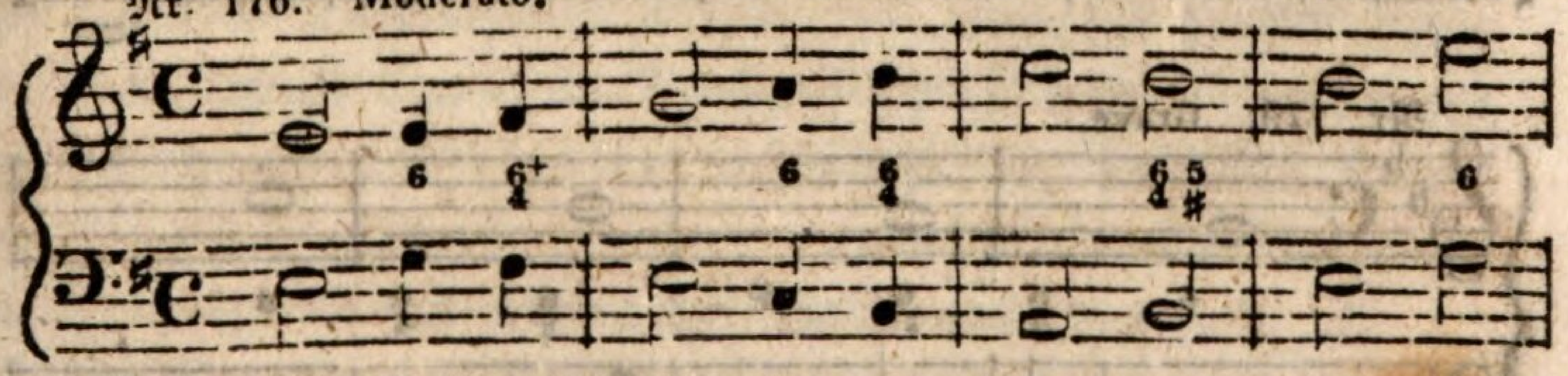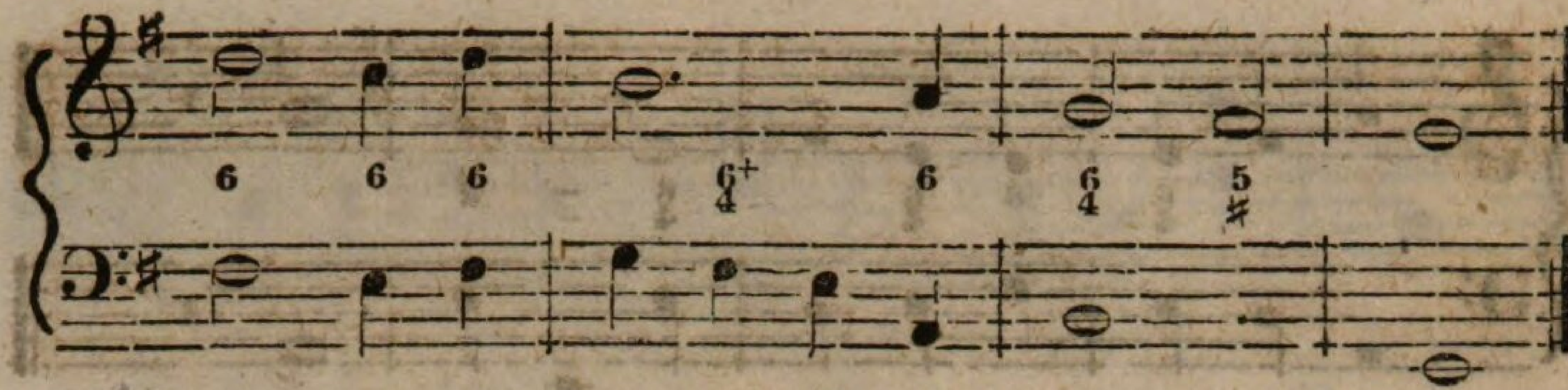




Nr. 175. Andantino.



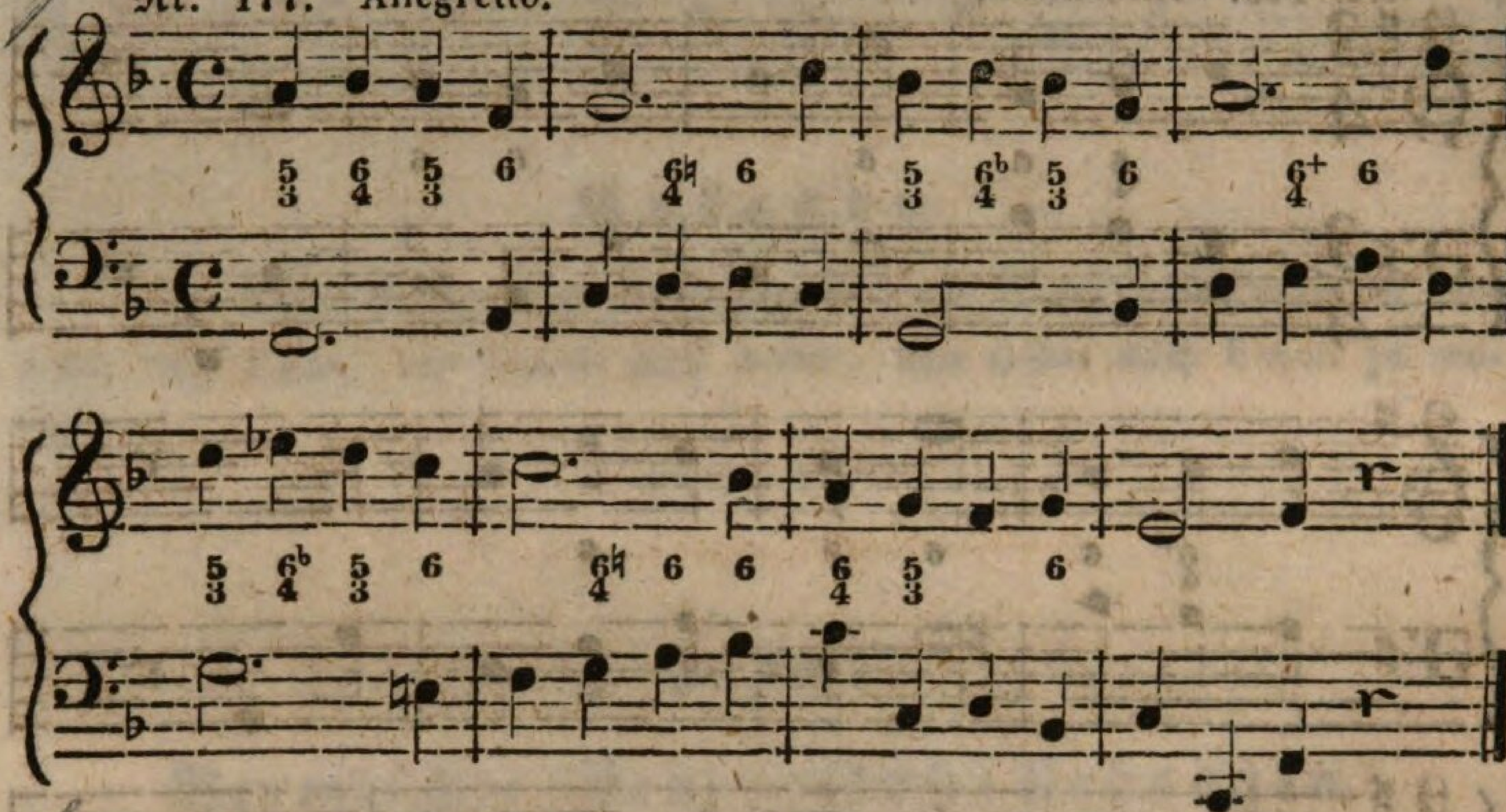
Nr. 176. Moderato.



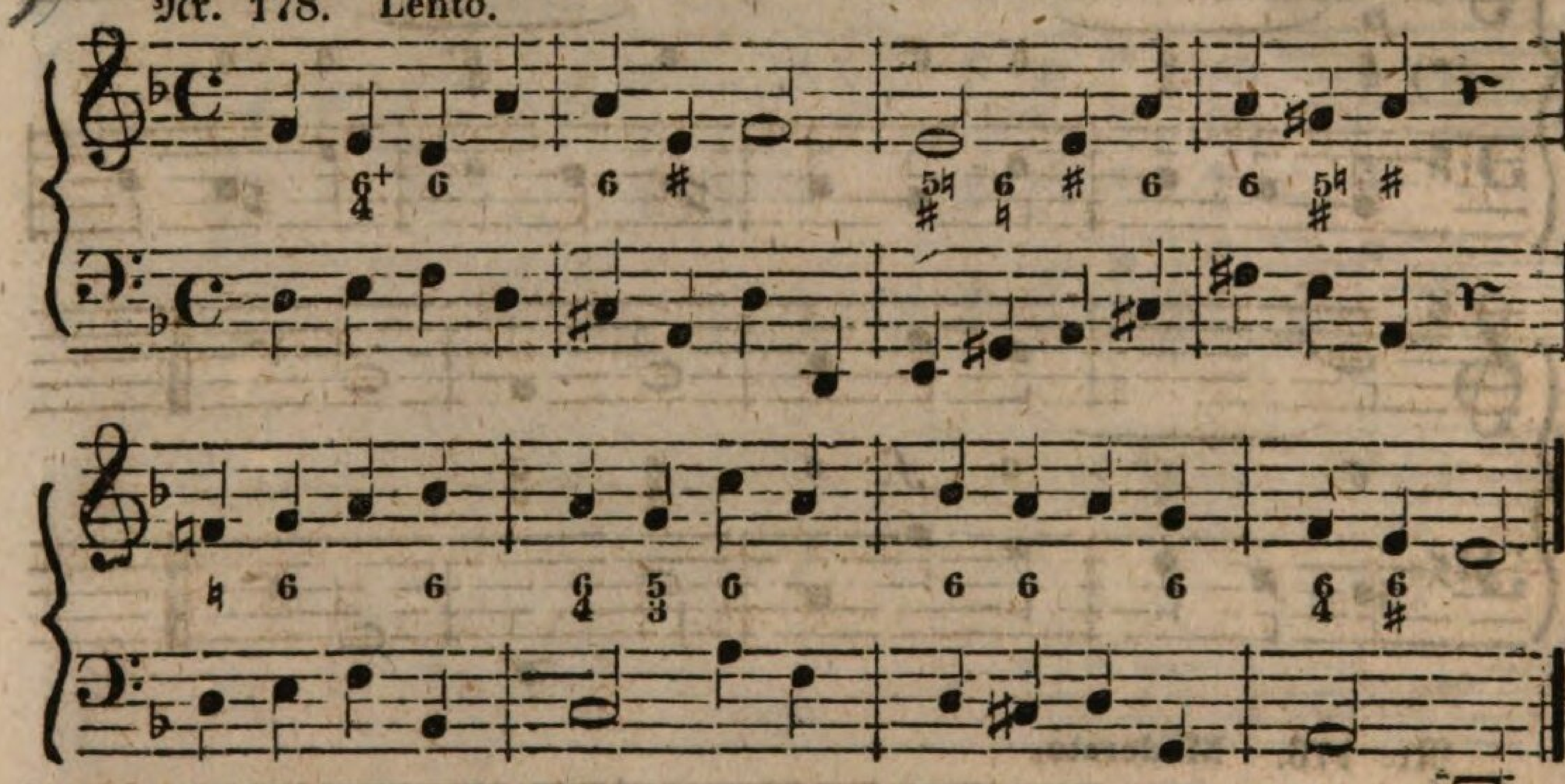
*) Stellen, die mit piano bezeichnet sind, werden gewöhnlich dreistimmig ausgeführt; bei forte tritt die 4te Stimme wieder hinzu.
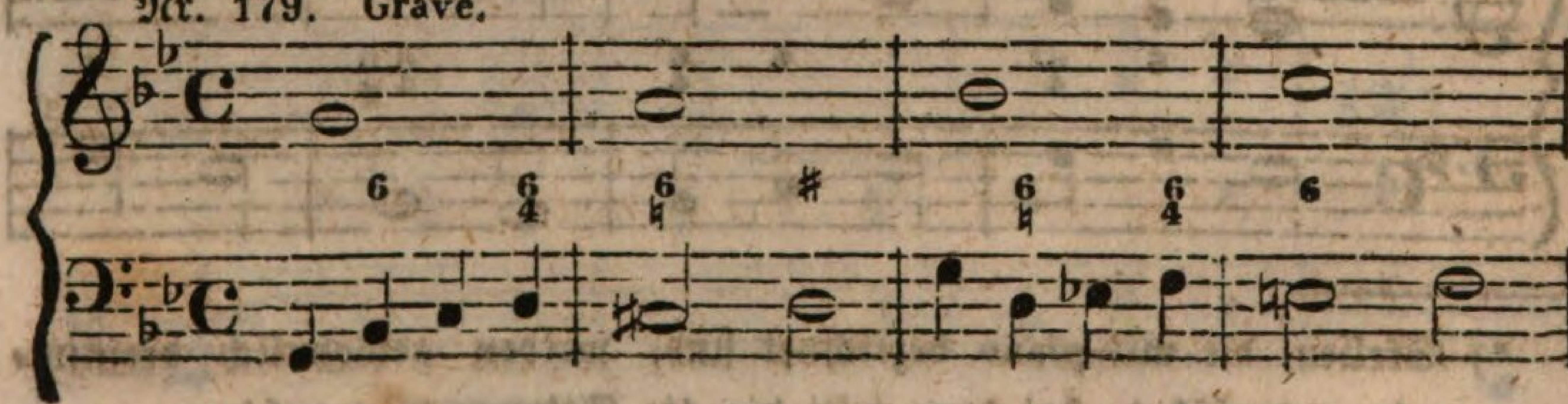


Nr. 177. Allegretto.
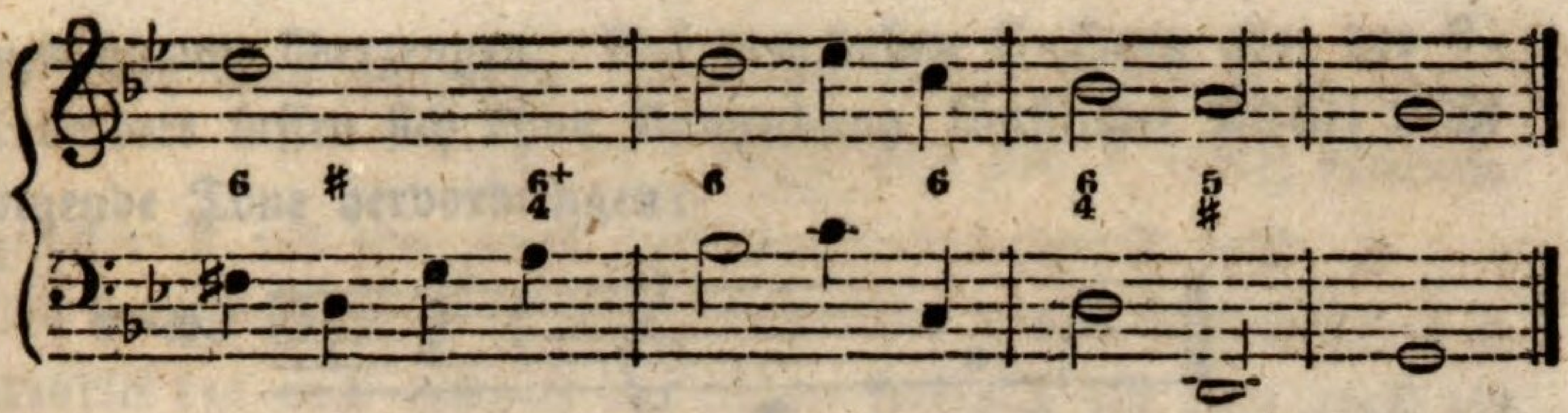


Nr. 178. Lento.



Nr. 179. Grave.





Aufgaben.

83. Unter Anwendung von Dreiklängen, Sext- und Quartsextakkorden ist eine Satzverbindung in Es-dur zu bilden, welche eine Ausweichung nach G-dur enthält.

84. Man bilde eine Periode in C-moll, deren Vordersatz in B-dur schließt!

B. Die Septharmonie mit ihren abgeleiteten Akkorden.

---

1) Der Septakkord in seiner Stammform.

§. 49.
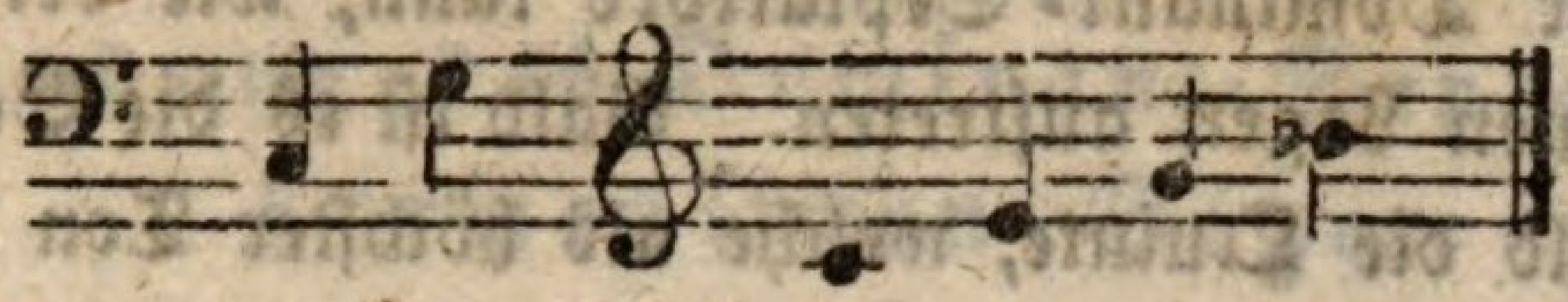
Der Dominant-Septakkord.

1. Nachdem wir die erste Naturharmonie mit ihren treuen und weniger treuen Nachbildungen, mit ihren Versetzungen und chromatischen Umbildungen kennen gelernt und zur Bildung harmonischer Sätze mannigfach verwendet haben, ist es an der Zeit, daß wir uns nach einer zweiten Naturharmonie umsehen, daß wir überhaupt unser harmonisches Material zu erweitern suchen.

2. Lauschen wir den Tönen der Aeolsharfe, so nehmen wir bald wahr, daß nicht der Dreiklang allein es ist, den die Wellen des Windes den gleich gestimmten Saiten entlocken. Diese Töne erzeugen sich nur bei einem sanfteren Säuseln des Windes; eine kräftigere Strömung desselben ruft noch andere Töne hervor, deren erster — nach den Tönen des Dreiklangs — die kleine Septime ist. So führt also die Aeolsharfe unserem Ohre einen Akkord entgegen, der aus 4 verschiedenen Tönen, aus Grundton, großer Terz, großer Quinte und kleiner Septime besteht und den wir als unsere zweite Naturharmonie betrachten können.

3. Daß nach den Tönen des harten Dreiklangs die kleine Septime der nächste Naturton sei, bestätigen auch unsere Blechinstrumente. Jedes Horn, jede Trompete oder Posaune kann

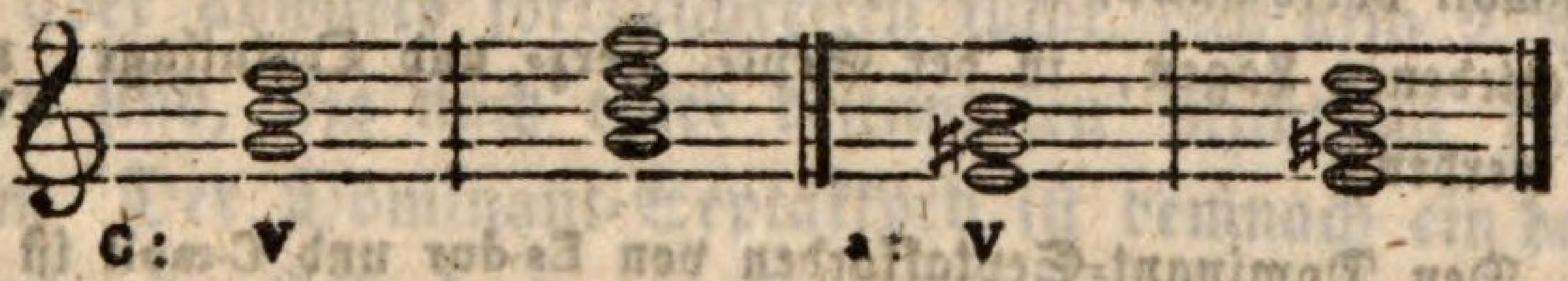
uns hievon überzeugen. Auf dem hohen C-Horn oder der C-Trompete lassen sich ohne Anwendung künstlicher Mittel leicht folgende Töne hervorbringen:

280. 

Fassen wir diese Töne in einen Akkord zusammen, so entsteht derselbe Akkord, den wir bereits durch die Aeolsharfe kennen gelernt haben.

4. Mit dem, was wir in solcher Weise außer uns in der Natur finden, stimmt aber auch unser eigenes musikalisches Gefühl vollkommen überein. Versuchen wir — bloß dem Urtheile unseres natürlichen Gehörs folgend — auf dem Klaviere 4 verschiedene Töne zusammen zu suchen, bei deren Zusammenklang unser Ohr eine Art Befriedigung empfindet: wir werden keinen andern Akkord auffinden können, als eben den, der uns schon anderweitig durch die Natur geboten ist.

5. Wollen wir von diesem neuen Akkorde Gebrauch machen, so müssen wir ihn in unser bisheriges Harmoniensystem einzureihen suchen. Dieß läßt sich an keinem andern Orte, als auf der 5. Stufe einer Dur- oder Molleiter bewerkstelligen; denn nur auf dieser Stufe kann aus leitereigenen Tönen ein Akkord errichtet werden, welcher unserer zweiten Naturharmonie völlig entspricht, z. B.

281. 
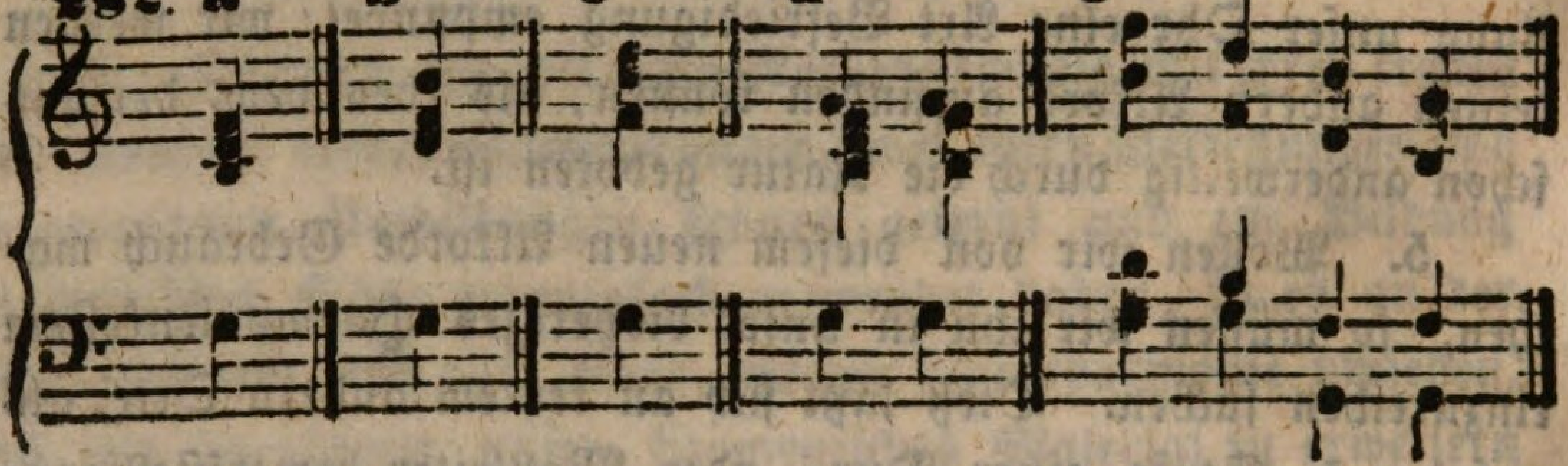
Indem wir dieses thun, fügen wir dem Dominant-Dreiklange bloß noch die kleine Septime bei. Dieses charakteristischen Intervalls wegen wird der neue Akkord **Septimen-** oder **Septakkord** und — weil er in seinen drei tiefern Tönen mit dem Dominant-Dreiklange völlig zusammenfällt — insonderheit **Dominant-Septakkord** genannt.

In der Generalbaßschrift wird derselbe durch die Ziffer 7 angedeutet; wir bezeichnen ihn aber mit Rücksicht auf die Stufe,

welche er in der Tonleiter einnimmt, außerdem noch durch die römische Ziffer V mit angefügter 7 (V^7).

6. Der Dominant-Septakkord kann, wie der Dreiklang, in verschiedenen Lagen auftreten. Bald ist es die Septime, bald die Terz, bald die Quinte, welche als höchster Ton des Akkords erscheint. Man kann daher bei diesem Akkorde eine Sept- (a), Terz- (b) und Quintlage (c) unterscheiden. Sogar eine Octavlage (d) ist möglich, sofern man den Akkord durch Verdopplung des Basses 5stimmig macht, oder im 4stimmigen Satze die Quinte, als das entbehrlichste Intervall, wegläßt und dafür die Octave nimmt. Daß der Septakkord auch in getheilter Harmonie (e) auftreten kann, bedarf kaum einer Andeutung.

282. a b c d e



Aufgaben.

85. Die Dominant-Dreiklänge, welche in F- und As-dur, sowie in D- und B-moll vorkommen, sollen zu Dominant-Septakkorden erweitert und in 3 verschiedenen Lagen, in der Sept-, Terz- und Quintlage, niedergeschrieben werden!

86. Den Dominant-Septakkorden von Es-dur und C-moll ist statt der Quinte die Octave beizufügen! Diese Akkorde sind ebenfalls in 3 verschiedenen Lagen, in der Octav-, Terz- und Septlage, darzustellen!

87. Die Dominant-Septakkorde sämmtlicher Dur- und Molltonarten sind unter Berücksichtigung der verschiedenen Lagen auf dem Klaviere einzuspielen!

§. 50.

Verwendung des Dominant-Septakkords zu harmonischen Sätzen.
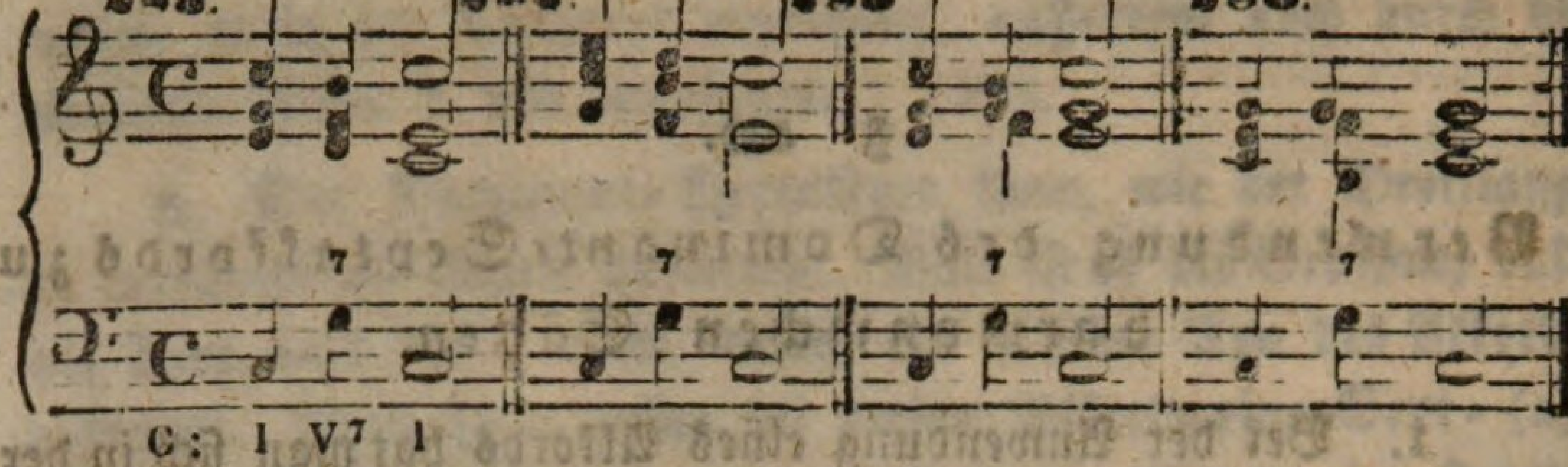
1. Bei der Anwendung eines Akkords hat man sich in der Regel 2 Fragen zu beantworten:

a) Welche andere Akkorde gehen demselben gewöhnlich vorher?
b) welche folgen ihm nach?

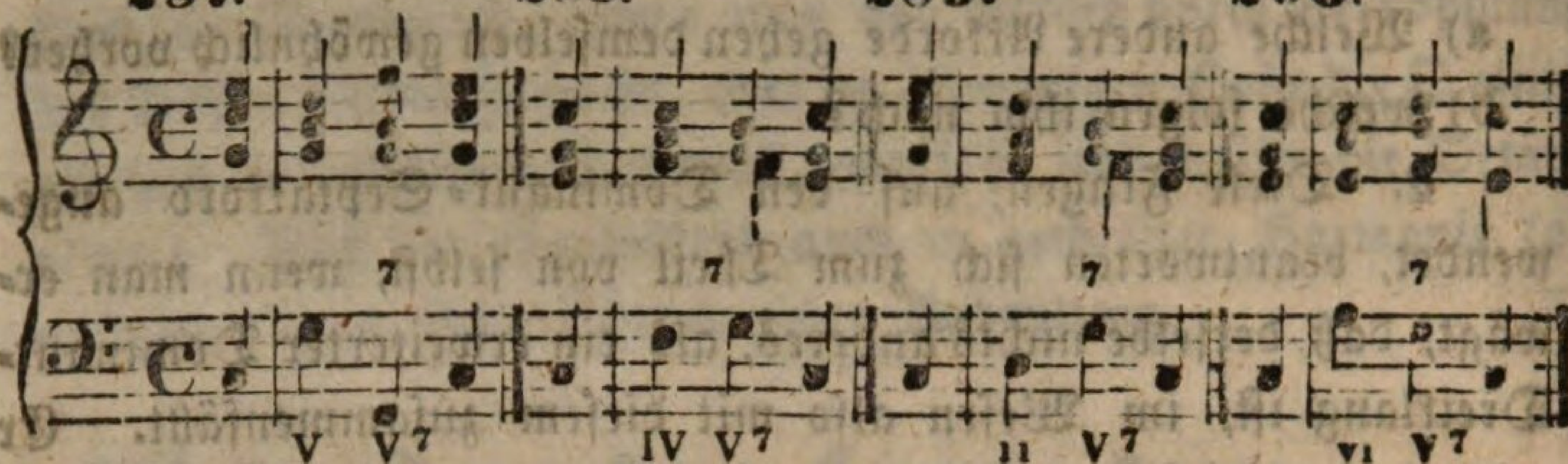
2. Diese Fragen, auf den Dominant-Septakkord angewendet, beantworten sich zum Theil von selbst, wenn man erwägt, daß derselbe nichts anderes, als ein erweiterter Dominant-Dreiklang ist, im Wesen also mit diesem zusammenfällt. Er wird daher dieselben Akkordverbindungen, wie der Dominant-Dreiklang eingehen können. Bekanntlich gehen dem Dominant-Dreiklang am häufigsten die Dreiklänge der 1., 4., 2. und 6. Stufe vorher; dieselben Harmonien können auch dem Dominant-Septakkorde vorhergehen, und noch überdieß der Dominant-Dreiklang selbst. Ferner wissen wir, daß der Dominant-Dreiklang am natürlichsten zur tonischen Harmonie fortschreitet. Dahin ist nun auch das Streben des Dominant-Septakkords gerichtet; ja sogar seine einzelnen Töne folgen diesem Zug. Wir fühlen nämlich sehr deutlich, daß die Terz aufwärts, die Septime aber abwärts fortzuschreiten sucht, daß also 2 Töne vorhanden sind, die nach einer bestimmten Richtung fortschreiten wollen. Der Dominant-Septakkord ist demnach ein bezüglicher, ein strebender Akkord, der nach Auflösung verlangt. Dieses Verlangen tritt bei ihm noch viel bestimmter als im Dominant-Dreiklang hervor. Er eignet sich daher zur Bildung von Cadenzen oder Schlüssen in vorzüglichem Grade, und wird auch zu diesem Zwecke am häufigsten verwendet.

3. Folgende Beispiele zeigen, wie man einerseits zum Dominant-Septakkord gelangt, andererseits wie von ihm ausgehend zur tonischen Harmonie fortgeschritten wird.

283. 284. 285. 286.



287. 288. 289. 290.



In den ersten 4 Beispielen folgt der Dominant-Septakkord unmittelbar nach der tonischen Harmonie; in den folgenden 4 gehen demselben die Dreiklänge der 5., 4., 2 und 6. Stufe voraus; in allen Beispielen aber schreitet er unmittelbar zum tonischen Dreiklange, und bildet dadurch einen authentischen Schluß.

4. Vollständig, d. h. mit allen ihm zugehörigen Tönen, tritt der Dominant-Septakkord nur in 3 Beispielen auf; in allen übrigen ist bei ihm die Quinte weggelassen und dafür der Grundton verdoppelt. Wird der Septakkord vollständig angewendet, so erscheint der nachfolgende Dreiklang gewöhnlich unvollständig, denn die Terz verlangt als Leitton aufwärts, die Septime abwärts fortzuschreiten. Doch ist es auch nicht fehlerhaft, wenn der Leitton in Nr. 284 und 290 eine Terz abwärts geführt wird, da er hier in einer Mittelstimme vorkommt, und überdieß eine andere Stimme den erwarteten Ton bringt.
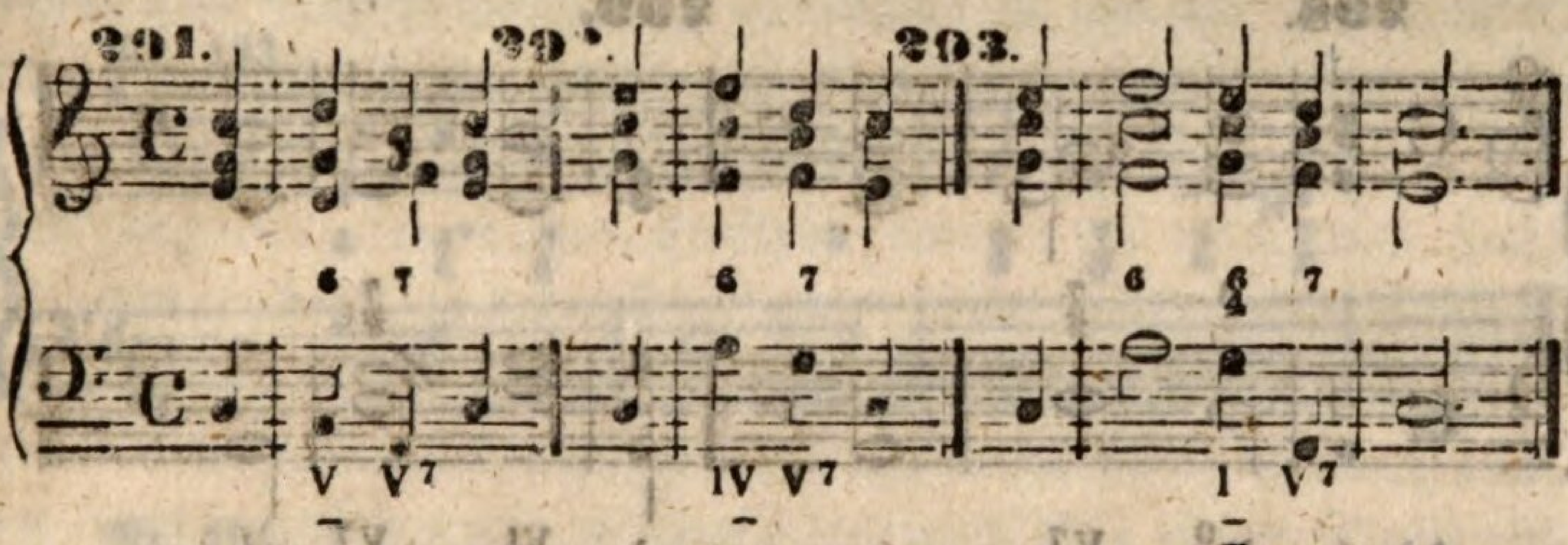
Aufgabe.

88. Die Dominant-Septakkorde aller Durtonarten sind am Klavier zu ihrer tonischen Harmonie fortzuführen!

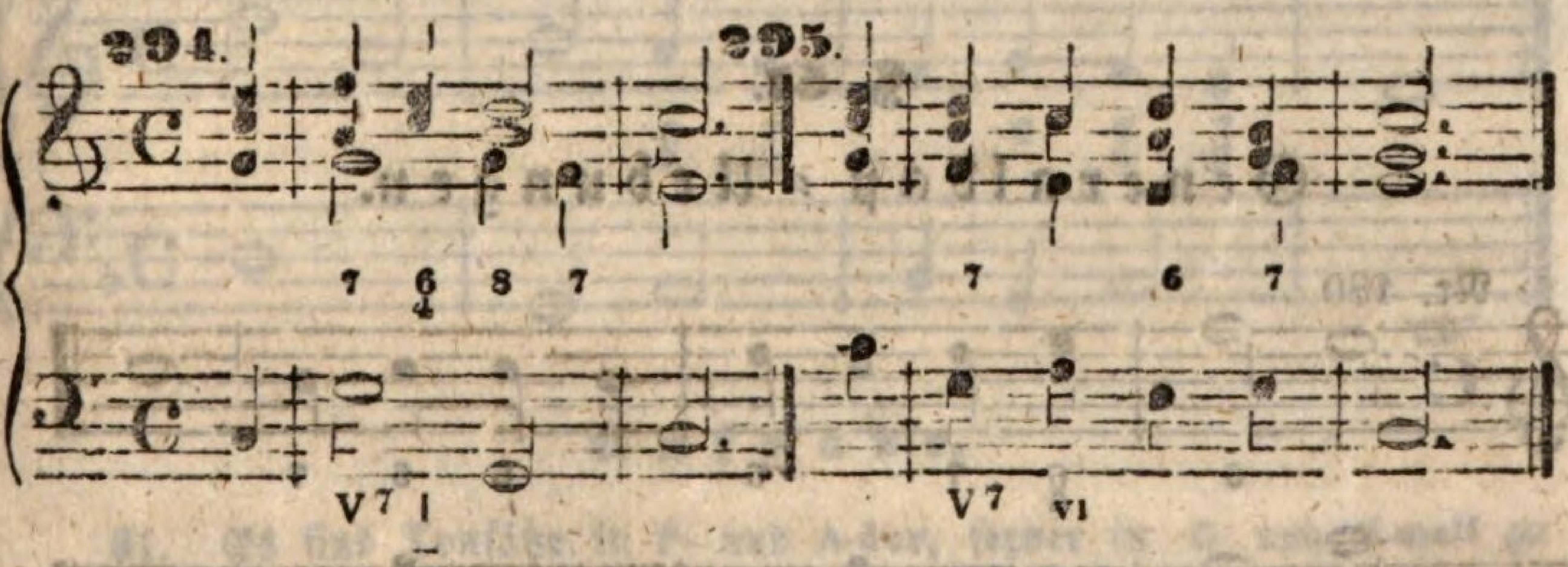
5. Die Septime im Dominant-Septakkord ist eigentlich ein dissonirender Ton; das sagt uns unser Ohr, wenn wir Grundton und Septime zugleich erklingen lassen. Die dissonirende Eigenschaft der Septime wird aber durch den Hinzutritt der großen Terz und Quinte so gemildert, daß unser Ohr in Folge des natürlichen Verhältnisses, in welchem diese 4 Töne zu ein-

ander stehen, den Akkord als einen durchaus wohlklingenden empfindet. Wenn daher dissonirende Töne in der Regel vorbereitet werden müssen (vergl. Seite 179), so findet diese Regel auf die Septime des Dominant-Septakkords keine Anwendung. Bei ihr ist es nicht nöthig, daß sie im vorhergehenden Akkorde in derselben Stimme als Consonanz gelegen sei. Wenn nun dieß in den Beispielen 288 und 289 dessen ungeachtet geschieht, so ist wohl zu beachten, daß hier die Absicht einer Vorbereitung nicht zu Grunde liegt. Es soll nur einem früher ausgesprochenen Grundsatze Rechnung getragen werden, nach welchem, wenn 2 aufeinander folgende Akkorde einen gemeinsamen Ton haben, dieser wo möglich auch in einer und derselben Stimme aufzutreten hat (vergl. Seite 133, Ziff. 5).

6. Statt eines Dreiklangs geht dem Dominant-Septakkord zuweilen ein Sext- oder Quartsextakkord vorher, z. B.



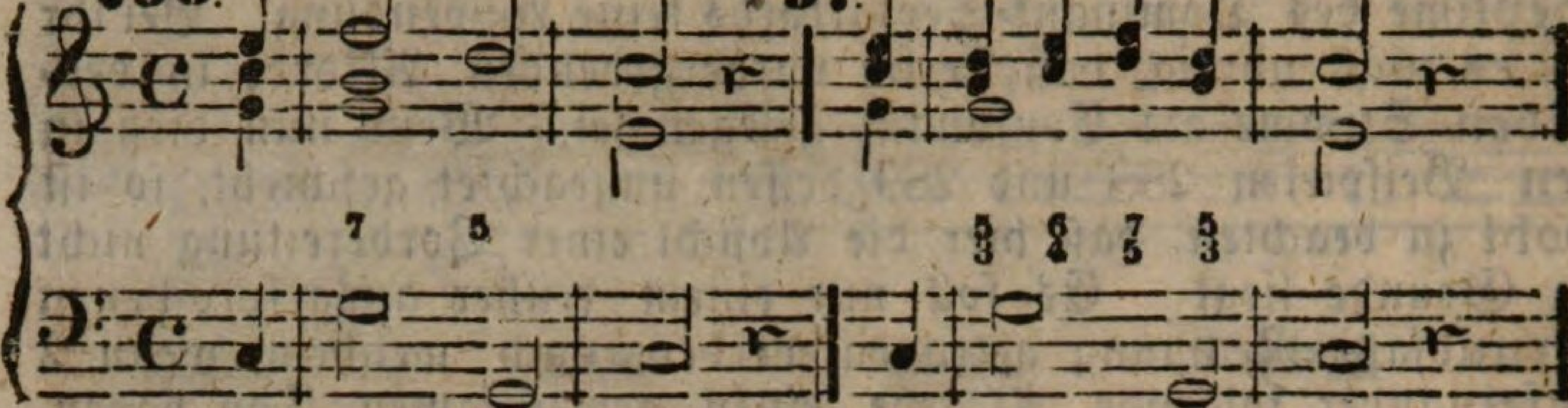
7. Als Auflöse-Akkord reiht sich dem Dominant-Septakkord öfters der tonische Quartsextakkord an (294). Auch der Dreiklang der 6. Stufe folgt ihm nicht selten (295), wodurch ein Trugschluß entsteht, ähnlich jenem, den wir schon bei Verbindung der Dreiklänge kennen gelernt haben (vergl. Seite 156, Ziffer 9).



8. Zuweilen zieht sich der Dominant-Septakkord auf seinen Ursprungsakkord, auf den Dominant-Dreiklang, zurück. Die

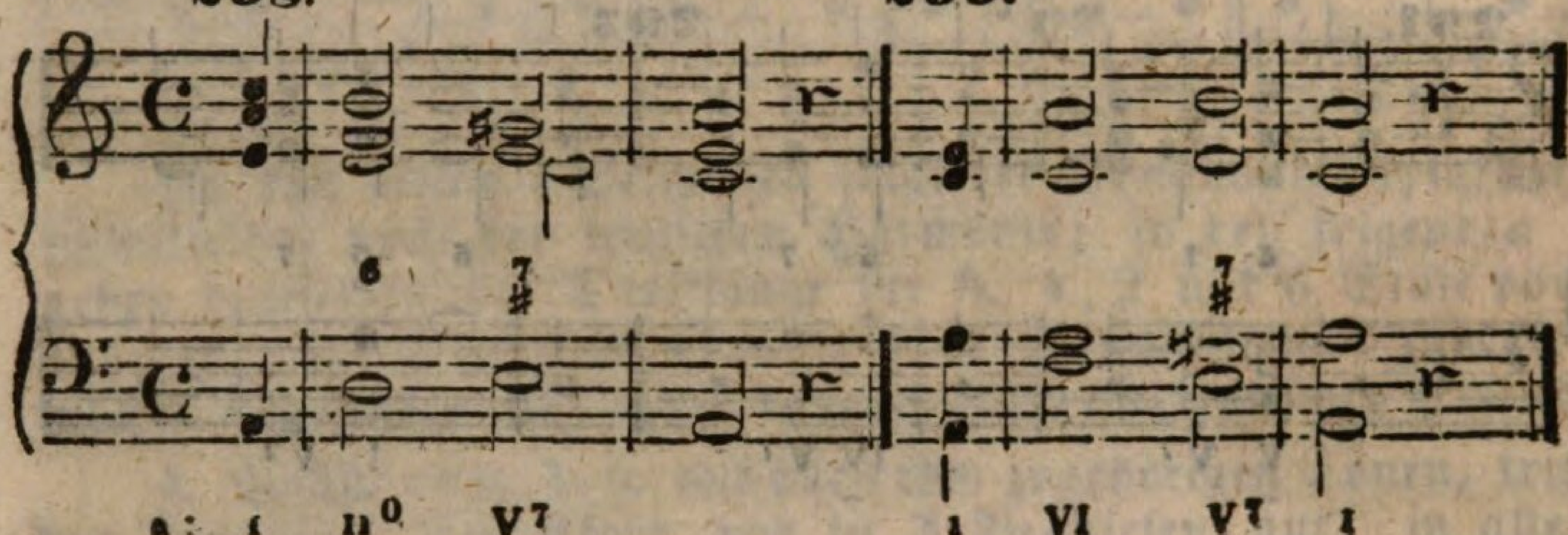
Septime geht dann gleichsam in dem Dreiklang unter und bedarf in solchem Falle keiner Auflösung, z. B.

296. 297.



9. Ganz in derselben Weise, wie der Dominant-Septakkord einer Durtonart zur Anwendung kommt, läßt er sich auch in einer Molltonart verwenden, z. B.

298. 299.



Aufgabe.

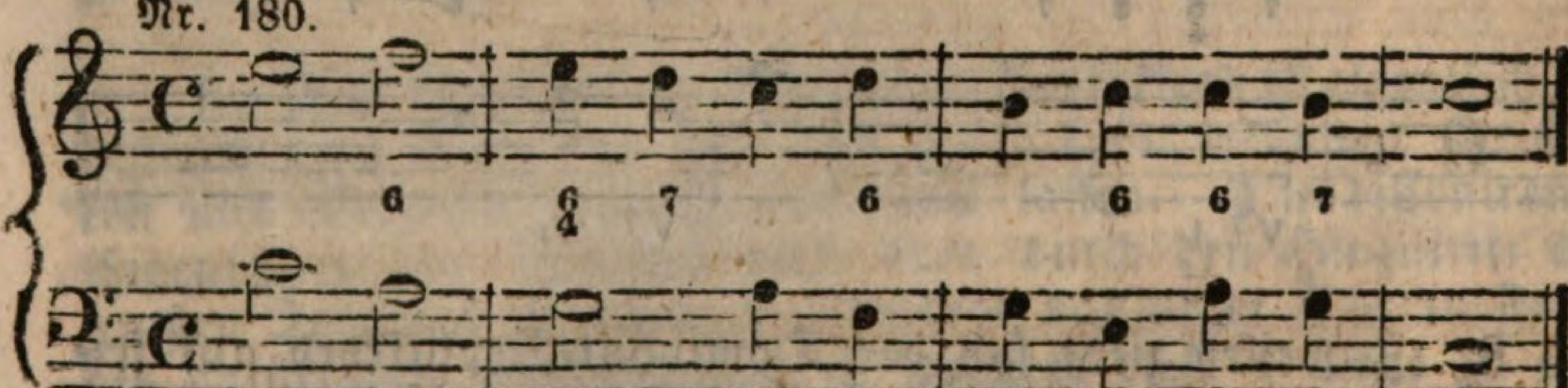
80. Man trage die Beispiele von Nr. 283 bis 297 von C-dur nach C-moll und A-moll über!
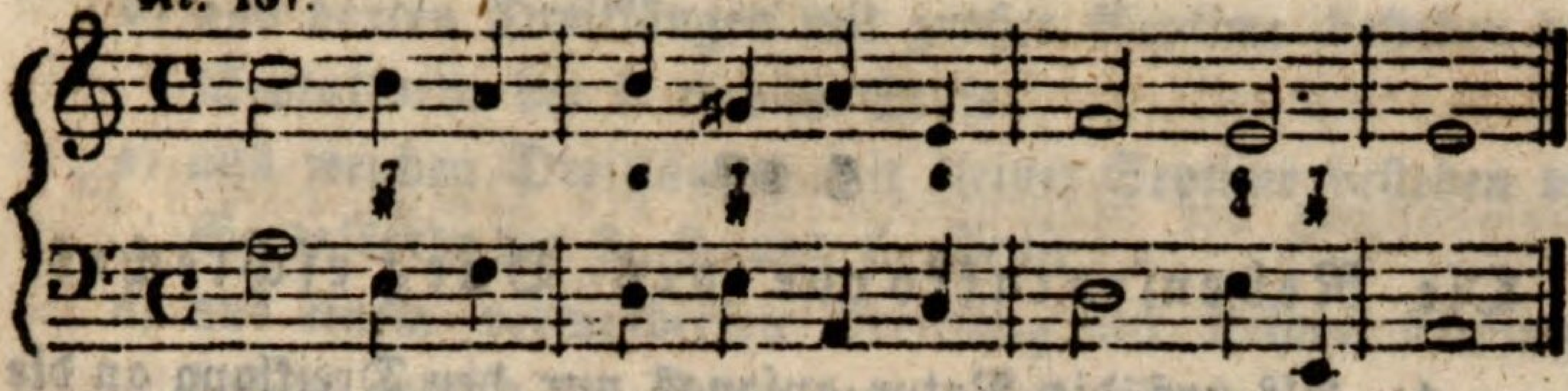
---

§. 57.

Generalbaß-Uebungen.
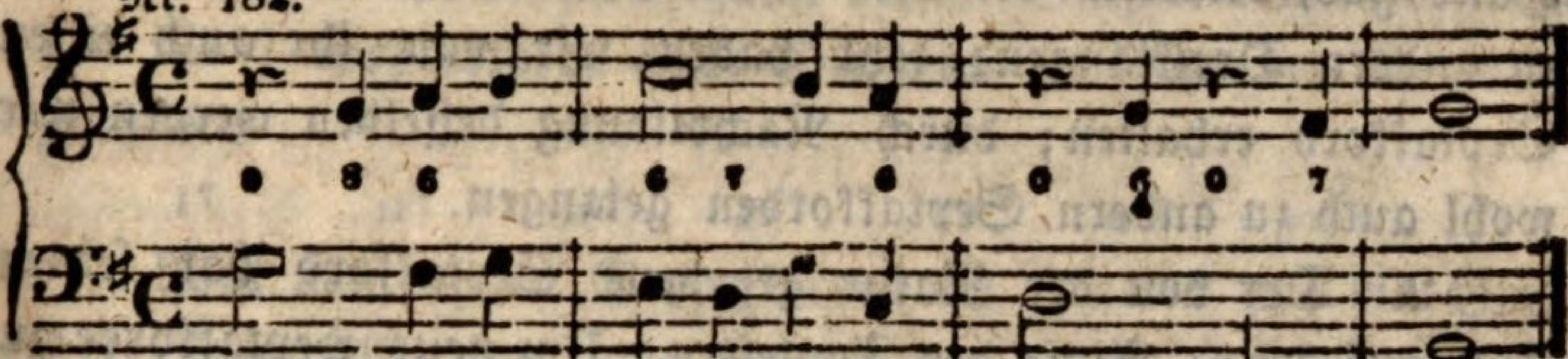
Nr. 180.
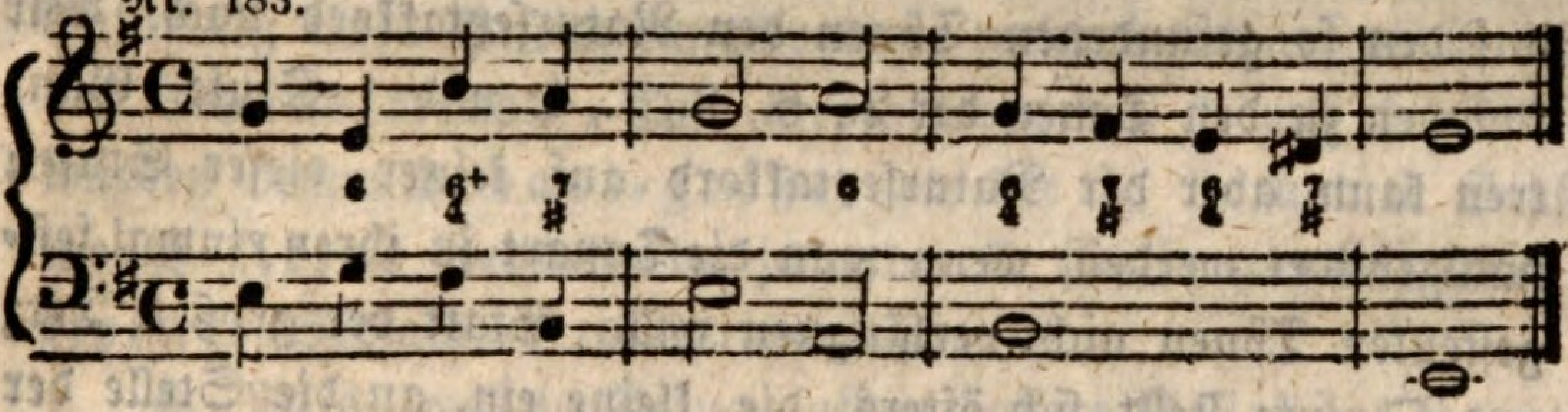


Nr. 181.
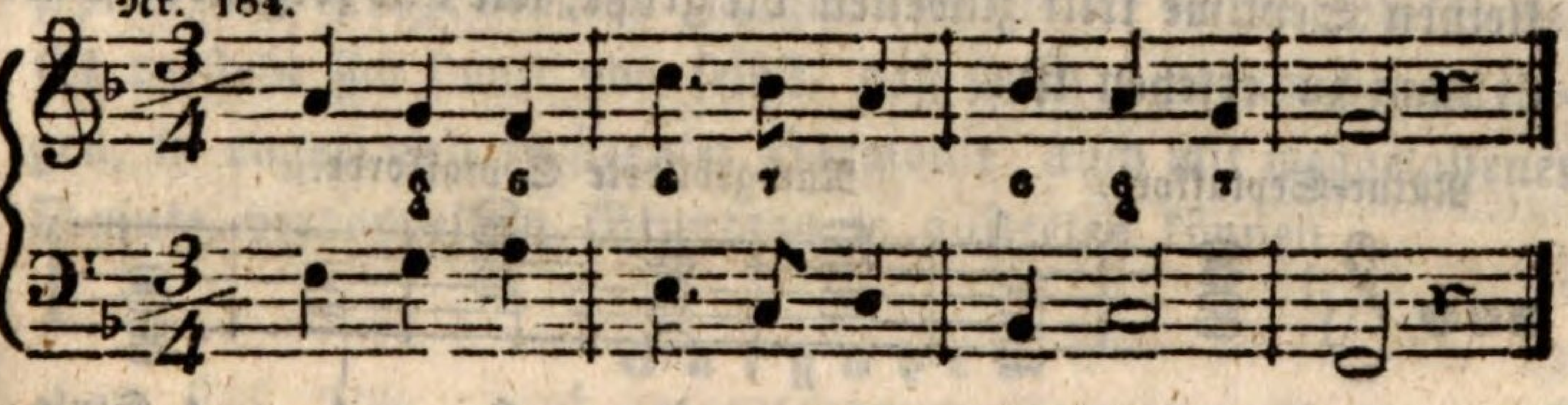


Nr. 182.
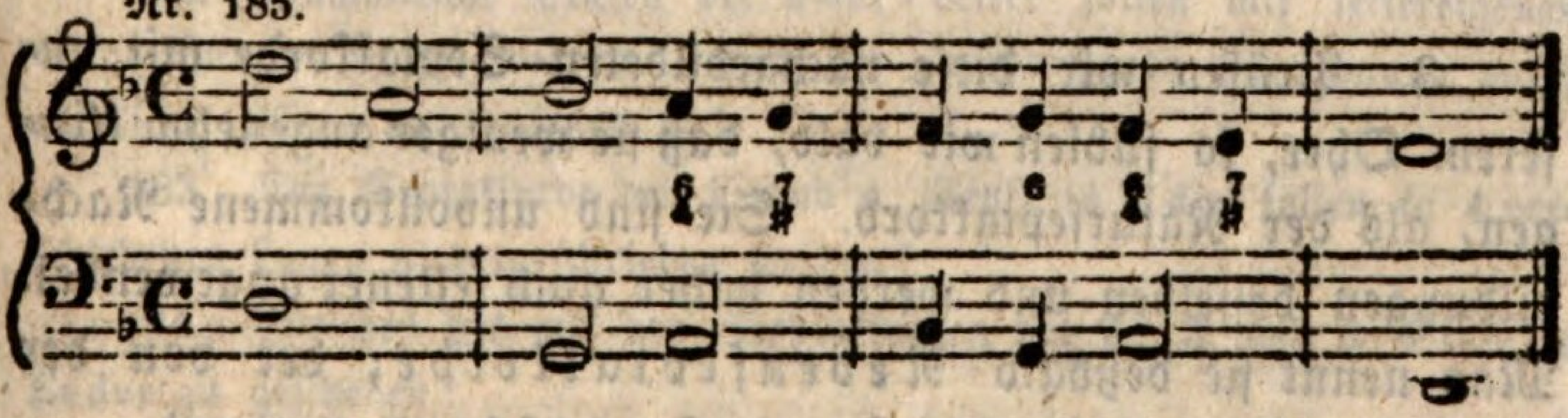


Nr. 183.



Nr. 184.



Nr. 185.



Aufgabe.

81. Es sind Tonsätze in F- und A-dur, ferner in G- und H-moll zu bilden, in welchen der Dominant-Septakkord öfters vorkommt!

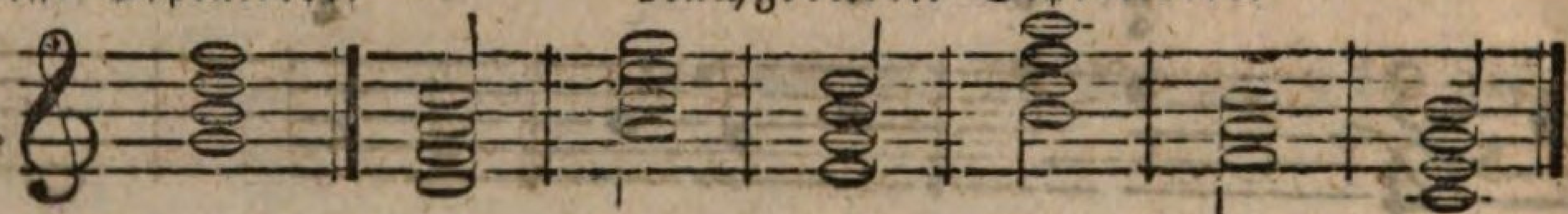
§. 53.

Die Nebenseptakkorde des Durgeschlechts.

1. Als uns die Natur anfangs nur den Dreiklang an die Hand gab, bildeten wir denselben nach und gelangten dadurch zu andern Dreiklängen; jetzt haben wir von ihr auch einen Septakkord erhalten; durch Nachbildung desselben werden wir wohl auch zu andern Septakkorden gelangen.

2. Der von der Natur gegebene Septakkord hat seinen Sitz auf der 5. Stufe der Tonleiter. Um neue Septakkorde zu erhalten, gehen wir in steigenden Quinten aufwärts und bilden auf den so gefundenen Tönen den Naturseptakkord nach. Wir kommen zu den Tönen der 2., 6., 3., 7., 4. und 1. Stufe. Ganz treu kann aber der Naturseptakkord auf keiner dieser Stufen nachgebildet werden, wenn man die Tonart in ihren einmal festgestellten Tönen nicht verläugnen will. Statt der großen Terz und Quinte stellt sich öfters die kleine ein, an die Stelle der kleinen Septime tritt zuweilen die große, wie aus folgender Darstellung zu ersehen ist:

Natur-Septakkord. Nachgebildete Septakkorde.

300. 

C : V^7 2. 6. 3. 7. 4. 1. Stufe.

3. Prüfen wir diese nachgebildeten Septakkorde mit unserem Ohre, so fühlen wir bald, daß sie weniger angenehm klingen, als der Naturseptakkord. Sie sind unvollkommene Nachbildungen desselben und werden daher auch seltener angewendet. Man nennt sie deßhalb **Nebenseptakkorde**; der von der Natur gegebene aber wird **Hauptseptakkord** genannt.

4. Blicken wir auf die Intervallengröße der eben aufgestellten Septakkorde, so zeigt sich ein vierfacher Unterschied:

a) Aus einem harten Dreiklang mit kleiner Septime besteht bloß der Hauptseptakkord.

b) aus harten Dreiklängen mit großer Septime bestehen die Septakkorde der 1. und 4. Stufe,

c) aus weichen Dreiklängen mit kleiner Septime bestehen die Septakkorde der 2., 3. und 6. Stufe,

d) aus einem verminderten Dreiklang mit kleiner Septime besteht endlich der Septakkord der 7. Stufe.

5. Unter Berücksichtigung dieser Größenverhältnisse werden die 7 Septakkorde einer Durleiter in folgender Weise bezeichnet:

I^7 II^7 III^7 IV^7 V^7 VI^7 $VII^{\overset{7}{o}}$

Will man diesen Septakkorden im Hinblick auf die Größe ihrer Intervalle eine kurze Benennung geben, so kann dieß nach den Dreiklängen geschehen, die ihnen zu Grunde liegen, unter Anfügung eines Bestimmungswortes, welches sich auf die Größe der Septime bezieht. Die Septakkorde der 1. und 4. Stufe würden demnach hart-große, die der 2., 3. und 6. Stufe weich-kleine Septakkorde, jener der 7. Stufe vermindert-kleiner Septakkord zu nennen sein.

6. Alles, was in Bezug auf die äußere Gestalt des Hauptseptakkords gesagt worden ist, gilt auch für die Nebenseptakkorde. Es versteht sich somit von selbst, daß sie in 4 verschiedenen Lagen, in enger und zerstreuter Harmonie auch mit weggelassener Quinte, verdoppeltem Grundton rc. auftreten können.

Aufgaben.

82. Sämmtliche Stufen der B-dur-Leiter sollen mit leitereigenen Septakkorden besetzt werden, denen die entsprechende Bezeichnung durch römische Ziffern unterzusetzen ist!

83. Die Septakkorde der 1. und 4. Stufe in G dur sollen in 4 verschiedenen Lagen niedergeschrieben werden!

84. Gleiches hat mit den Septakkorden der 2., 3. und 6. Stufe in Es-dur zu geschehen!

85. Der Septakkord der 7. Stufe in A dur ist in möglichst verschiedenen Gestalten darzustellen!

§. 52.

Verwendung der Nebenseptakkorde des Durgeschlechts zu harmonischen Sätzen.

1. Auch bei den Nebenseptakkorden hat man sich die Fragen vorzulegen: Wie gelangt man zu ihnen? Wie schreitet man von ihnen weg?
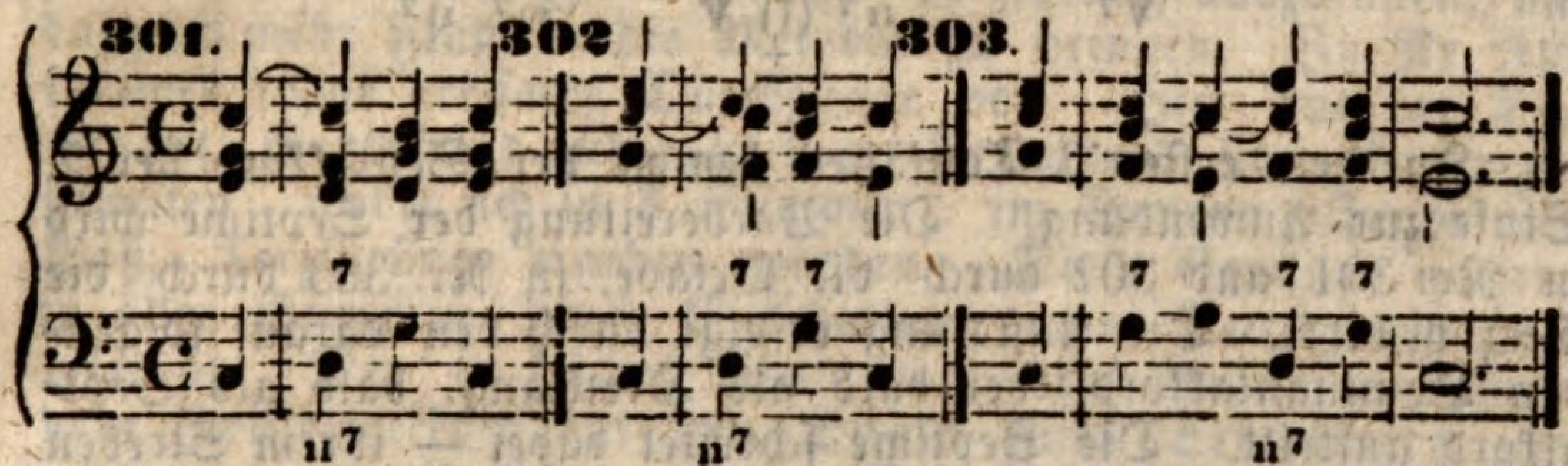
2. Was die erste Frage betrifft, so ist wohl zu beachten, daß die Septime eine Dissonanz ist, welche in den Nebenseptakkorden durch die übrigen noch miterklingenden Töne nicht gemildert wird, und daß sie deßhalb der Vorbereitung bedarf. Demnach können einem Nebenseptakkorde nur solche Akkorde vorhergehen, in denen consonirende Töne enthalten sind, von denen einer in derselben Stimme liegen bleibt, um im nächsten Akkord als Septime aufzutreten. Consonirend haben sich aber unserm Ohre die Töne des harten und weichen Dreiklangs, sowie Grundton und Terz des verminderten und übermäßigen Dreiklangs erwiesen. Diese Töne erscheinen auch dann als Consonanzen, wenn sie nicht in der Dreiklangs-, sondern in einer Umkehrungsform auftreten; auch verlieren sie ihre consonirende Eigenschaft nicht, wenn sie mit Dissonanzen zu einem Akkord vereinigt werden. Daraus folgt, daß einem dissonirenden Septakkord nicht bloß ein Dreiklang, sondern auch ein Sext- und Quartsextakkord vorhergehen kann, und daß auch Septakkorde zur Vorbereitung benützt werden können, da sie auf Dreiklängen erbaut sind, deren Töne — ungeachtet der hinzutretenden dissonirenden Septime — ihre consonirende Eigenschaft beibehalten.
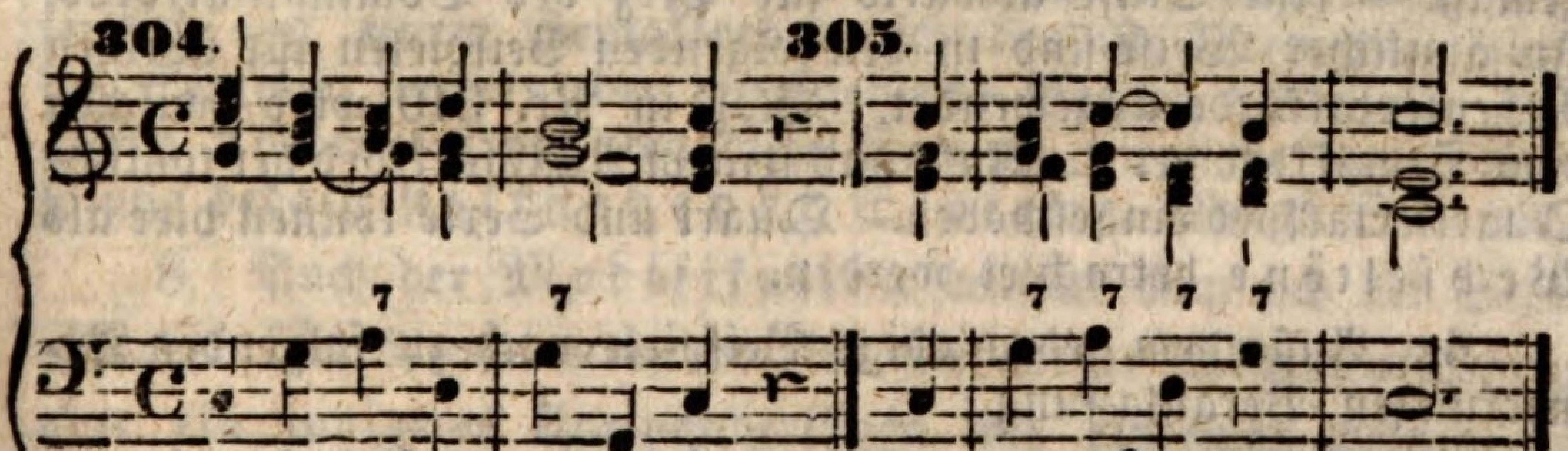
3. Im Betreff der zweiten Frage ist zu erwähnen, daß sämmtliche Nebenseptakkorde strebende Harmonien sind und — ähnlich dem Hauptseptakkord — am natürlichsten im fallenden Quintschritt zu andern Harmonien fortschreiten. Das war auch die natürlichste Fortschreitungsweise für die Nebendreiklänge; in den Nebenseptakkorden tritt dieses Streben nur noch

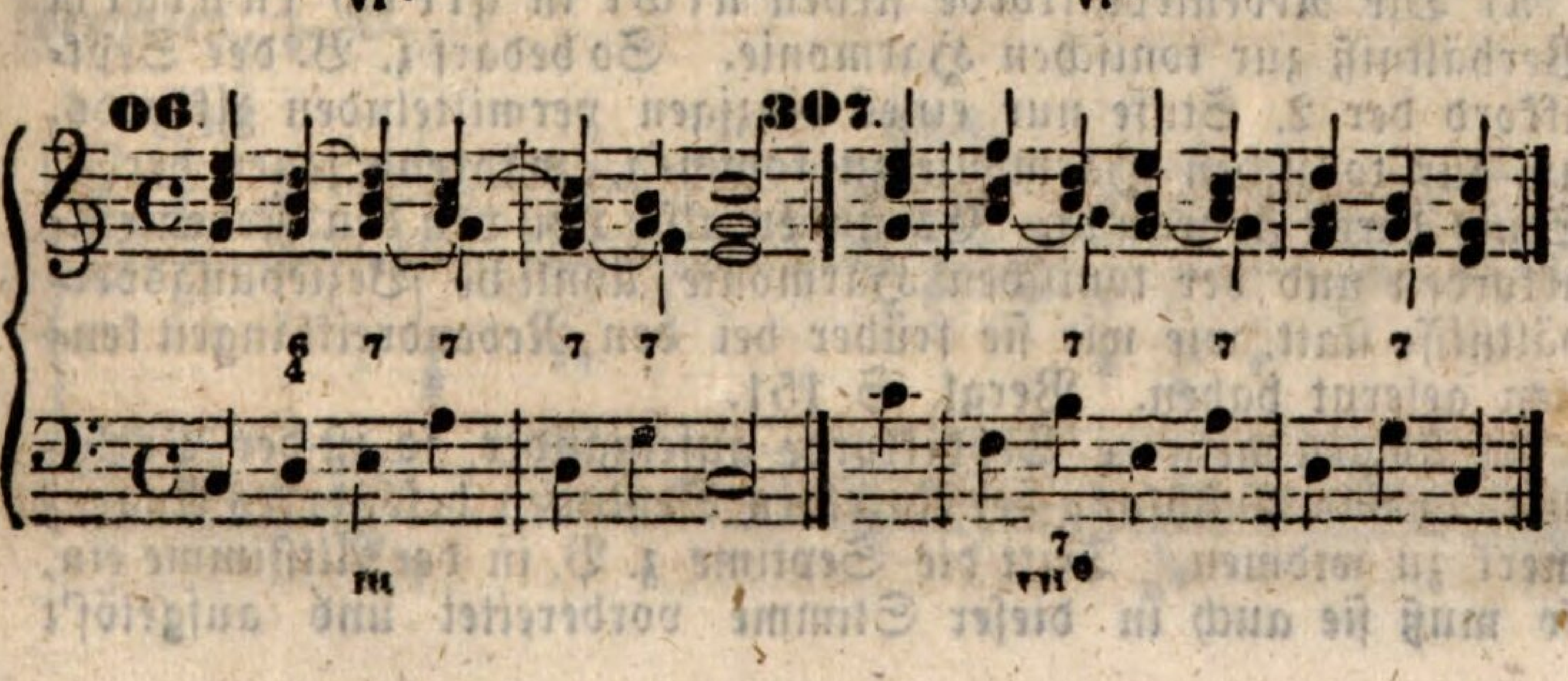
lebendiger hervor. Der Septakkord der 2. Stufe geht demnach zum Dreiklang oder Septakkord der 5. Stufe, der Septakkord der 6. Stufe zum Dreiklang oder Septakkord der 3. Stufe ꝛc. Ganz in ähnlicher Weise bewegen sich auch die Septakkorde der 1. und 4. Stufe fort, welche auf Hauptdreiklängen erbaut sind.

4. Verlangt ein Nebenseptakkord überhaupt in die Harmonie der Unterquinte fortzuschreiten, so wohnt der Septime insbesondere das Streben bei, eine Stufe abwärts zu gehen. Wird diesem Streben genügt, so ist die Septime aufgelöſ't, mag der nachfolgende Akkord ein Dreiklang oder wieder ein Septakkord sein.

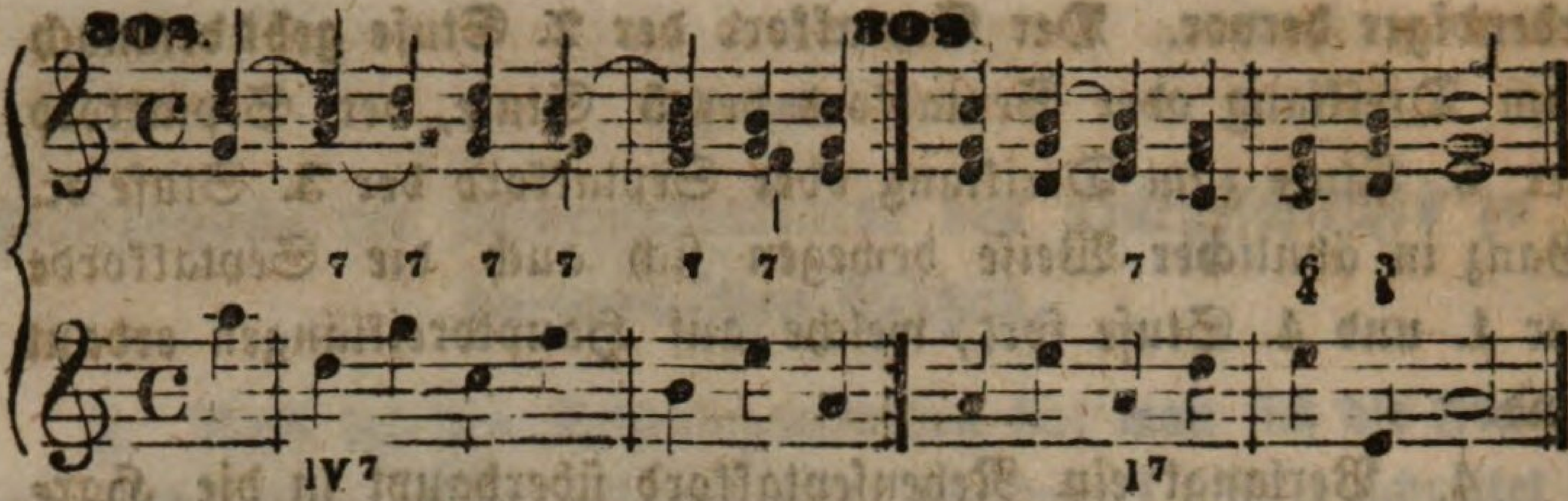
5. Aus folgenden Beispielen ist zu ersehen, wie die Nebenseptakkorde sich zu harmonischen Sätzen verwenden lassen:
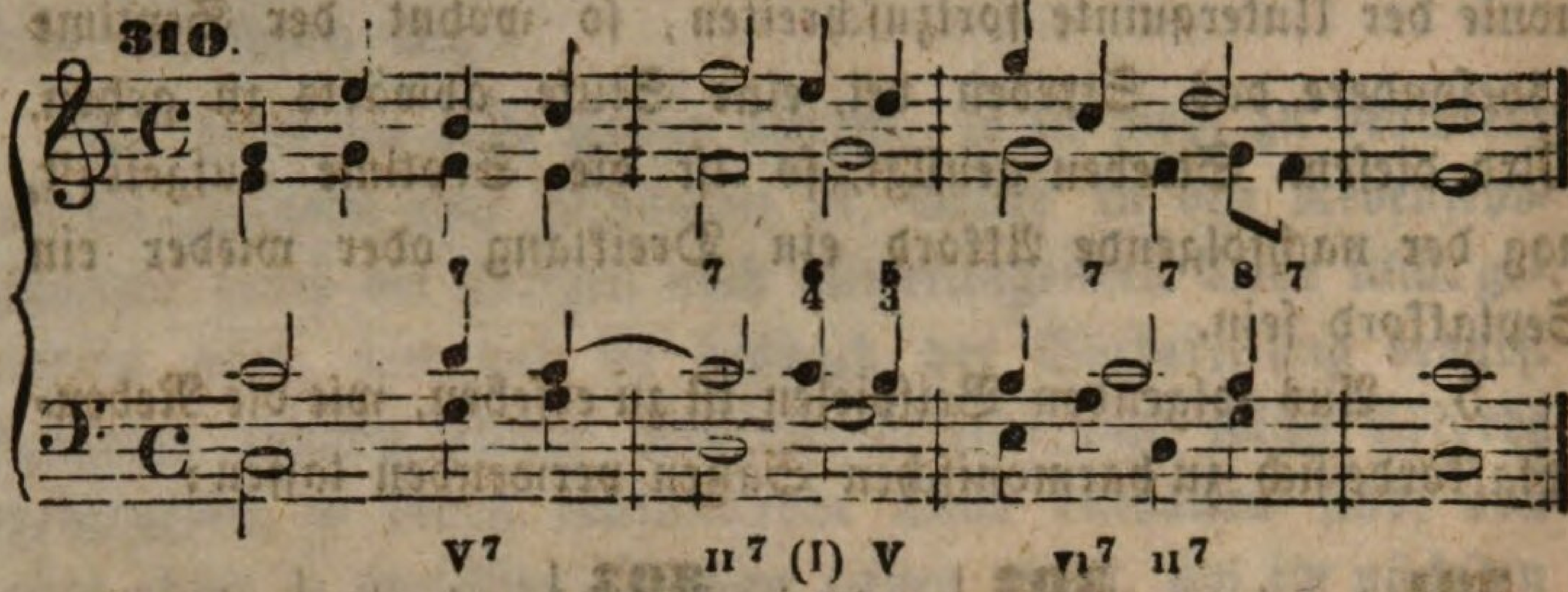






308. 309.



310.



In den ersten 3 Tonsätzen kommt der Septakkord der 2. Stufe zur Anwendung. Die Vorbereitung der Septime wird in Nr. 301 und 302 durch die Octave, in Nr. 303 durch die Terz bewirkt. Die Auflösung erfolgt durch den darauf folgenden Dominantakkord, der bald als Dreiklang, bald als Septakkord auftritt. Die Septime schreitet dabei — ihrem Streben gemäß — eine Stufe abwärts zur Terz des Dominantakkords. In ähnlicher Weise sind in den folgenden Beispielen alle übrigen Nebenseptakkorde angewendet. Bloß in Nr. 310 wird zwischen dem Septakkord der 2. Stufe und seinem Auflöseakkord der tonische Quartsextakkord eingeschoben. Quart und Sexte können hier als Wechseltöne betrachtet werden.

6. Außerdem geben obige Beispiele noch zu folgenden Bemerkungen Veranlassung:
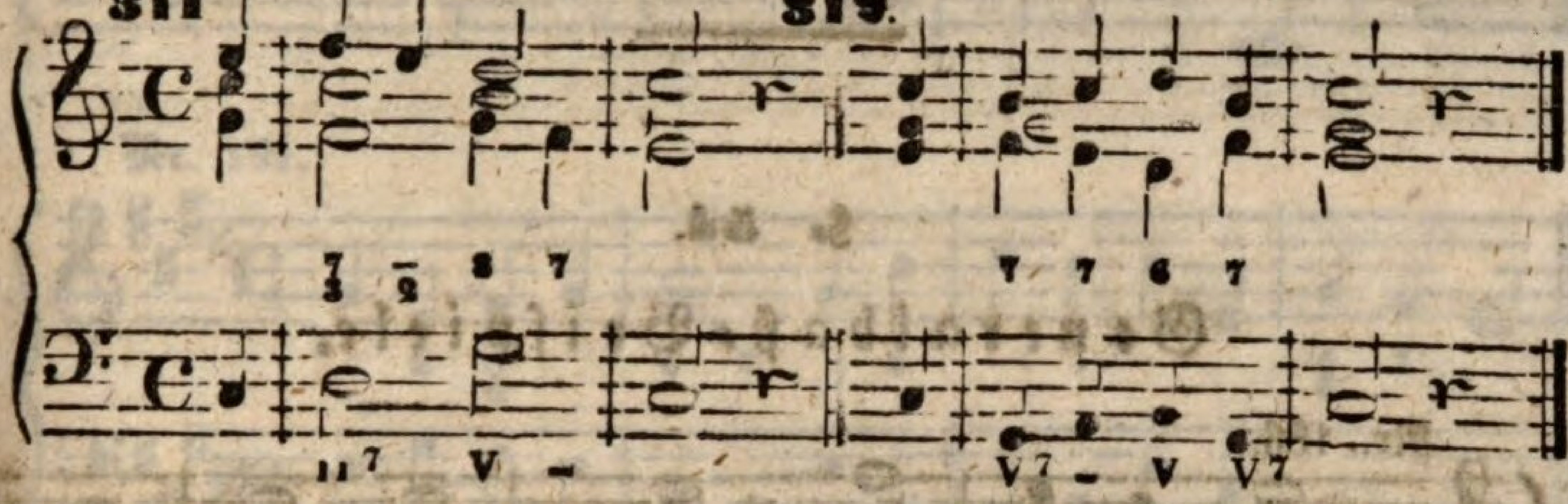
a) Die Nebenseptakkorde stehen nicht in gleich innigem Verhältniß zur tonischen Harmonie. So bedarf z. B. der Septakkord der 2. Stufe nur eines einzigen vermittelnden Akkords, um zur tonischen Harmonie zu kommen, während jener der 4. Stufe deren 5 braucht. Es finden also zwischen den Nebenseptakkorden und der tonischen Harmonie ähnliche Beziehungsverhältnisse statt, wie wir sie früher bei den Nebendreiklängen kennen gelernt haben. Vergl. S. 151.

b) Folgen mehrere Septakkorde aufeinander, so ist der Vorbereitung und Auflösung der einzelnen Septimen besonderes Augenmerk zu widmen. Tritt die Septime z. B. in der Altstimme ein, so muß sie auch in dieser Stimme vorbereitet und aufgelöst

werden. Um dieß möglich zu machen, hat man die Septakkorde abwechselnd vollständig und unvollständig zu nehmen. (308.)

7. Um die Stimmenführung fließender zu machen, werden die Septakkorde nicht selten mit durchgehenden Tönen verwebt, z. B.

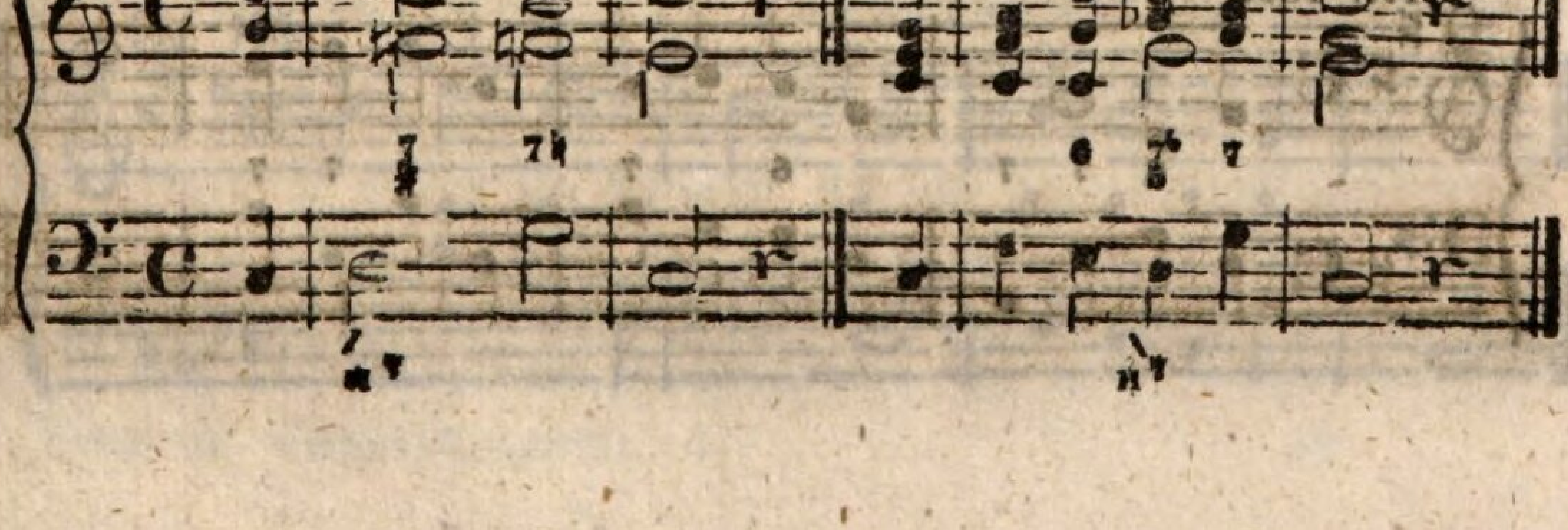
311. 312.



In Nr. 311 folgt dem Septakkord der 2. Stufe ein Durchgangston, nämlich die nachschlagende Sekunde in der Oberstimme; sie hat den Zweck, einen Terzsprung auszufüllen, um dadurch mehr Fluß in die Melodie zu bringen. In Nr. 312 kommen sogar dreifache Durchgänge vor. Hier hat der Dominant-Septakkord über g zum Sextakkord über h fortzuschreiten, wobei sich in 3 Stimmen, im Sopran, Tenor und Baß, Terzsprünge ergeben würden. Diese Sprünge wurden in allen Stimmen durch Einschaltung eines Durchgangstones beseitigt. Der in solcher Weise über dem Baßton a enstandene Zwischenakkord hat den Schein eines Septakkords und wird auch gewöhnlich durch eine 7 bezeichnet, obgleich er wesentlich von einem Septakkord verschieden ist; indem hier nicht die Septime, sondern der durchgehende Baßton dissonirt. Die ältern Theoretiker nannten diese Septime, weil sie keiner Auflösung bedarf, stillstehende Septime. Vergl. Seite 235.

8. Auch der Modifikation bedient man sich bei Septakkorden öfters, um entweder eine fließendere Stimmenführung oder ein innigeres Aneinanderfügen der einzelnen Akkorde zu bewirken, z. B.

313. 314.



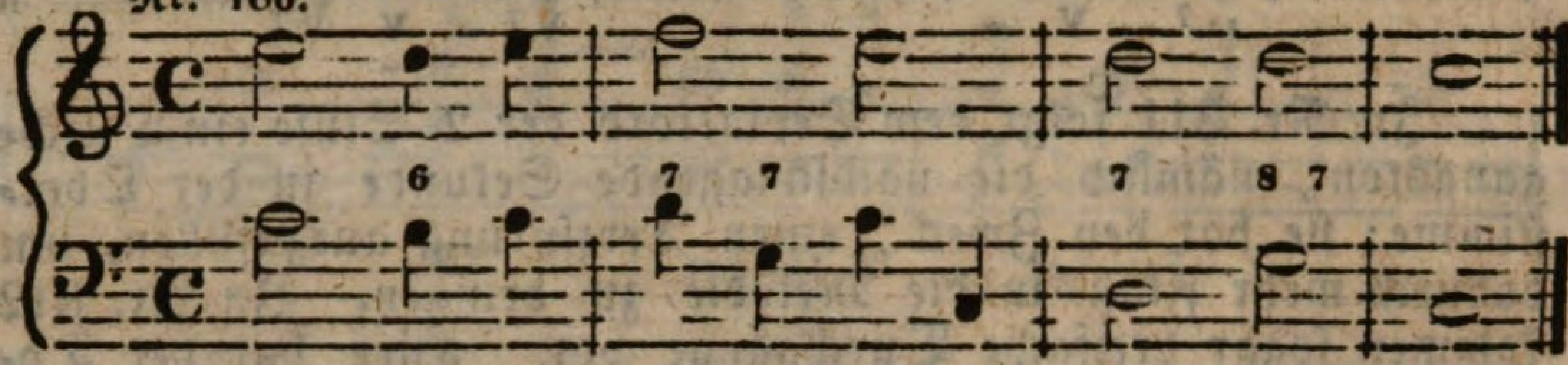
In beiden Beispielen wird der Septakkord der 2. Stufe alterirt, das erste Mal durch Erhöhung der Terz, das andere Mal durch Erniedrigung der Quinte. Welchen Einfluß dieß auf die Stimmenführung und selbst auf den Charakter der einzelnen Beispiele hat, mag der Hörer an sich selbst erproben.

---

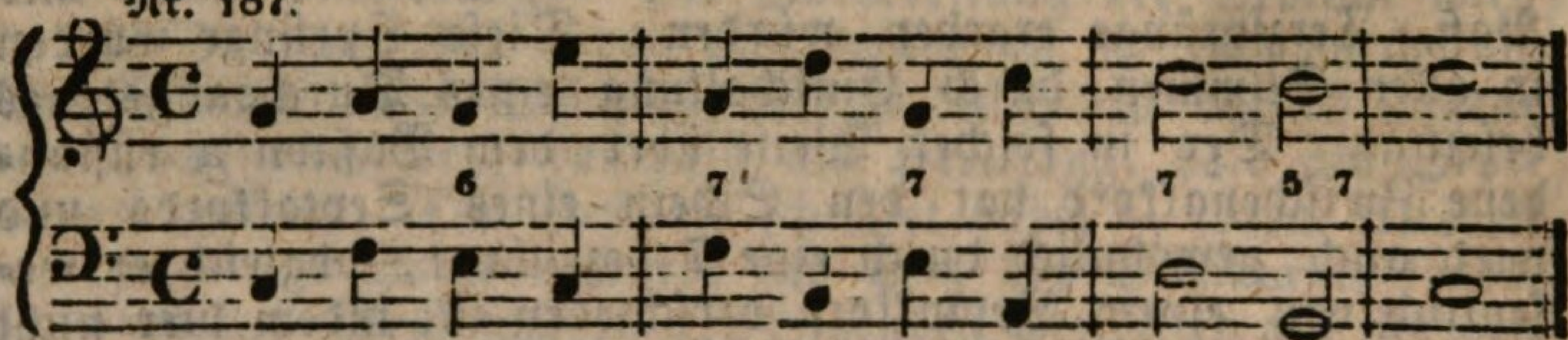
§. 54.

Generalbaß-Beispiele.
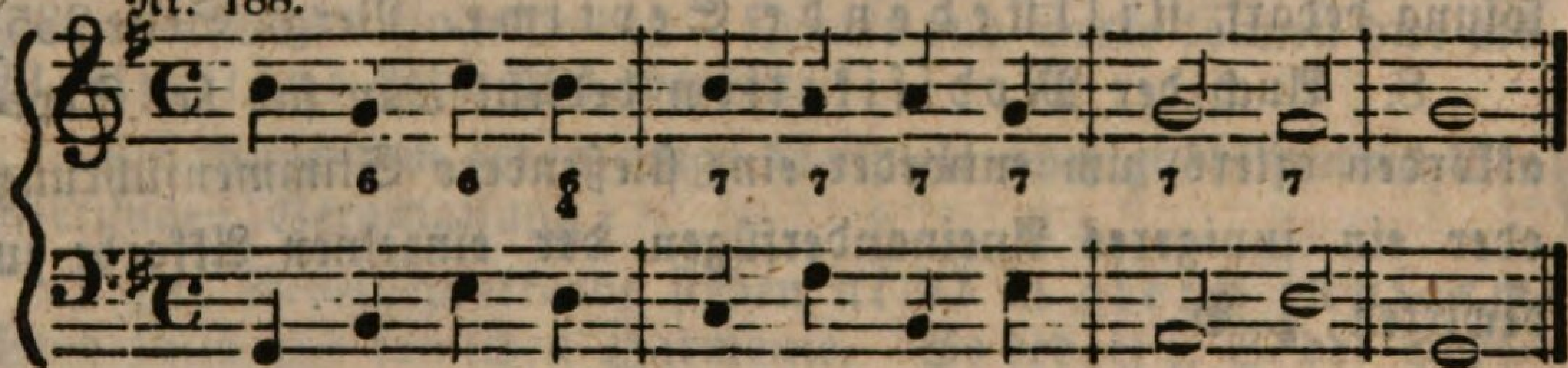
Nr. 186.



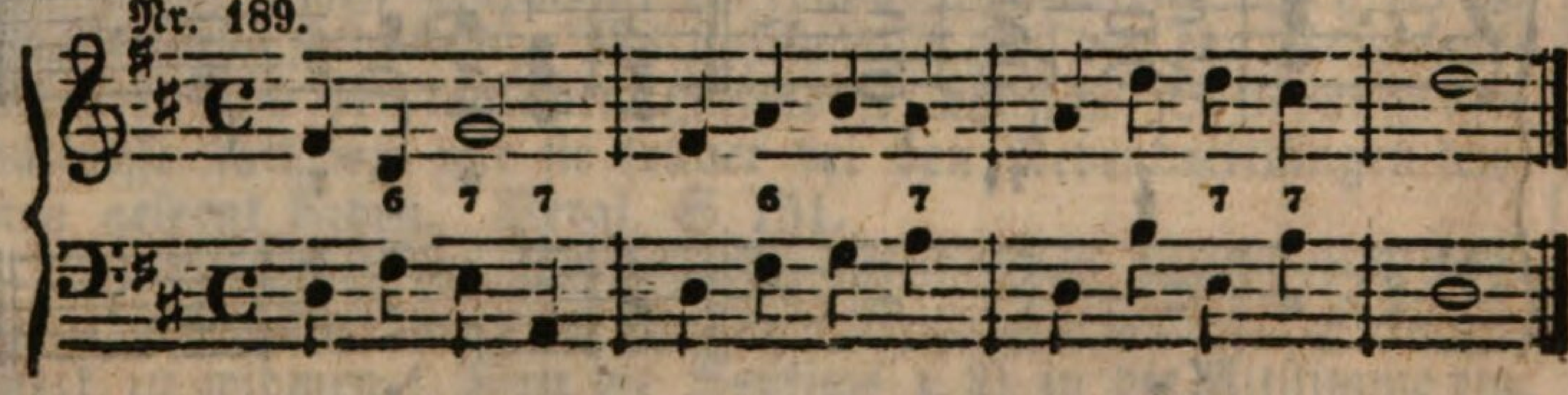
Nr. 187.
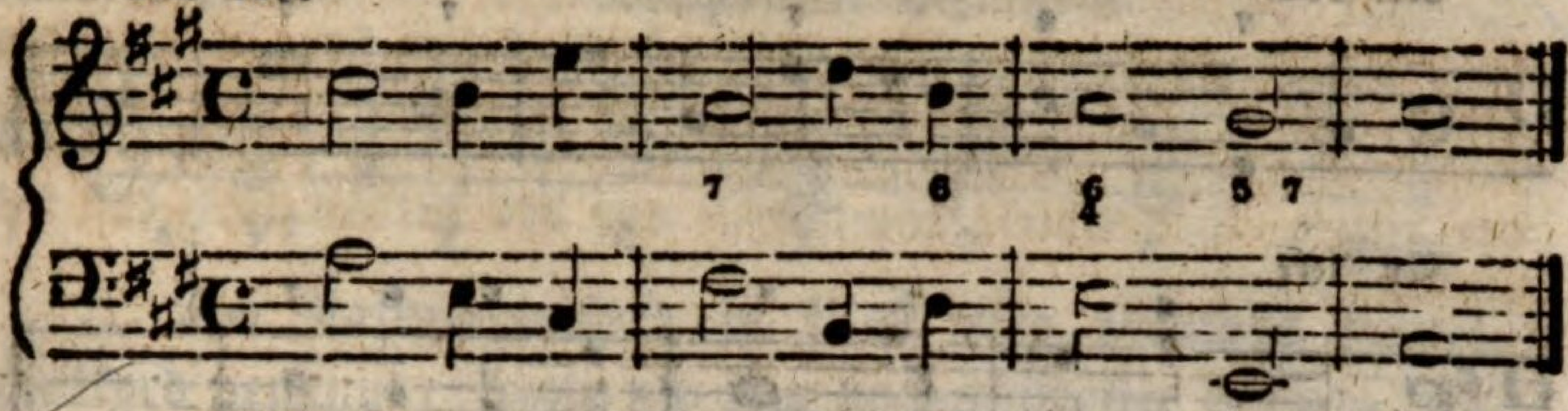


Nr. 188.
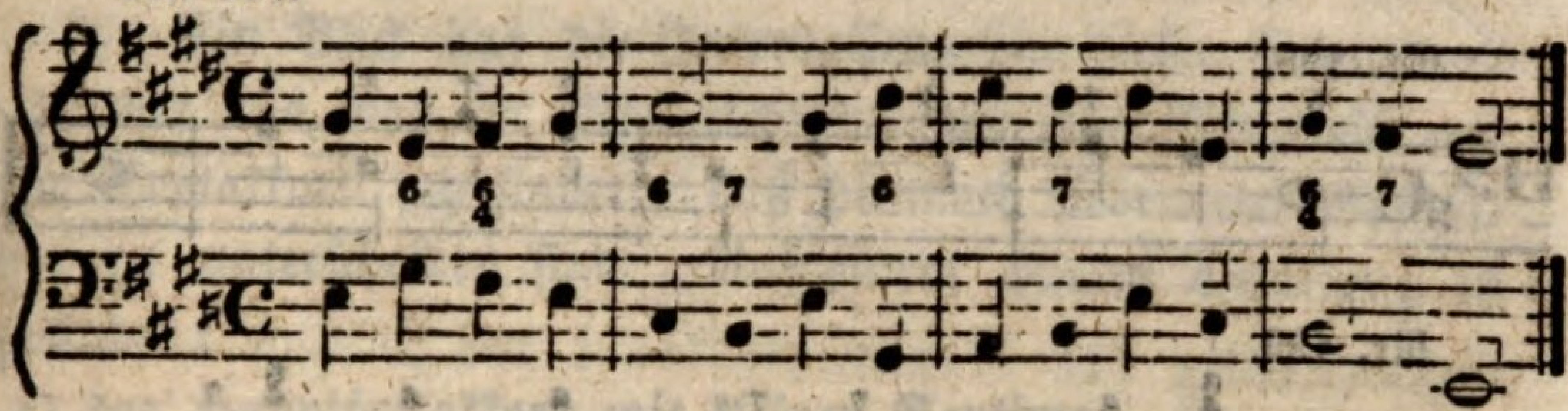


Nr. 189.
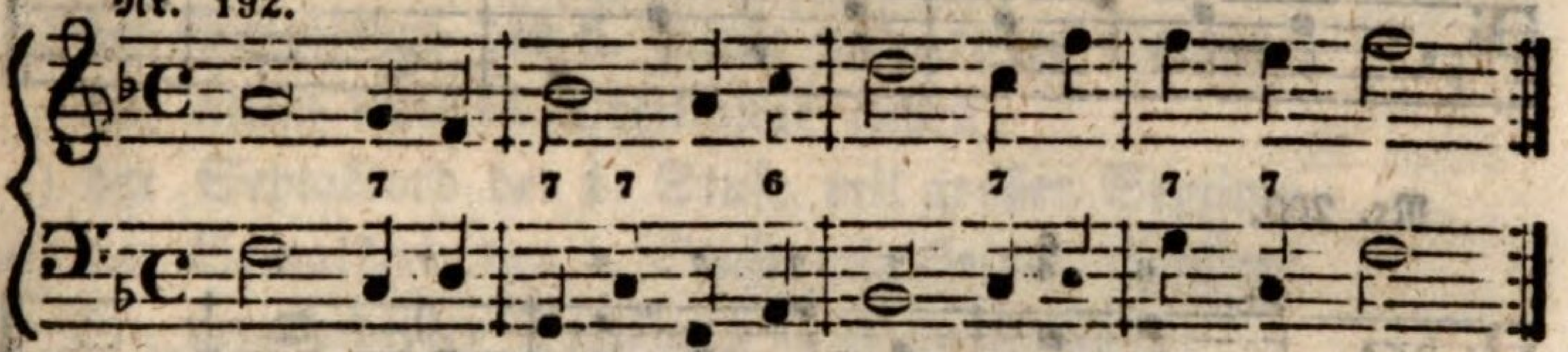


Nr. 190.
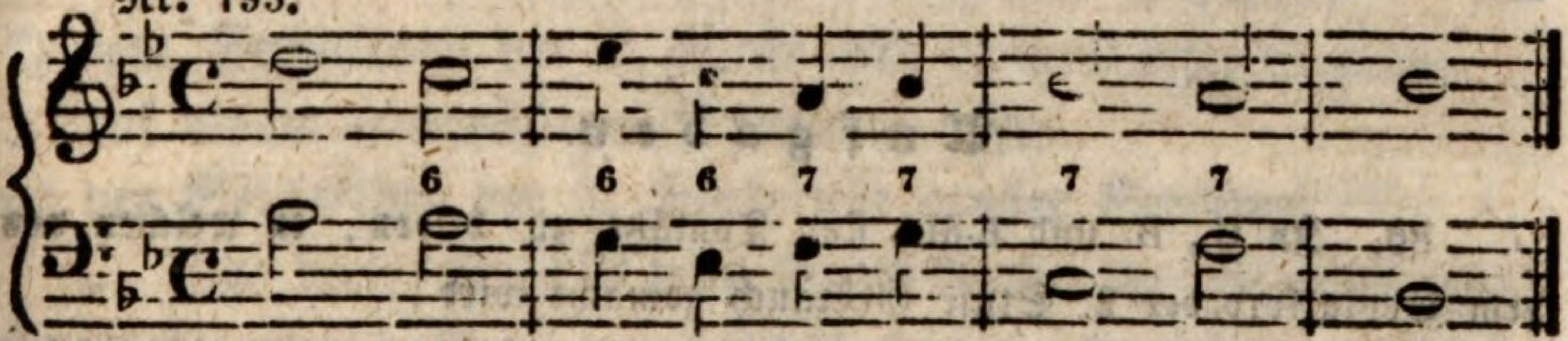


Nr. 191.



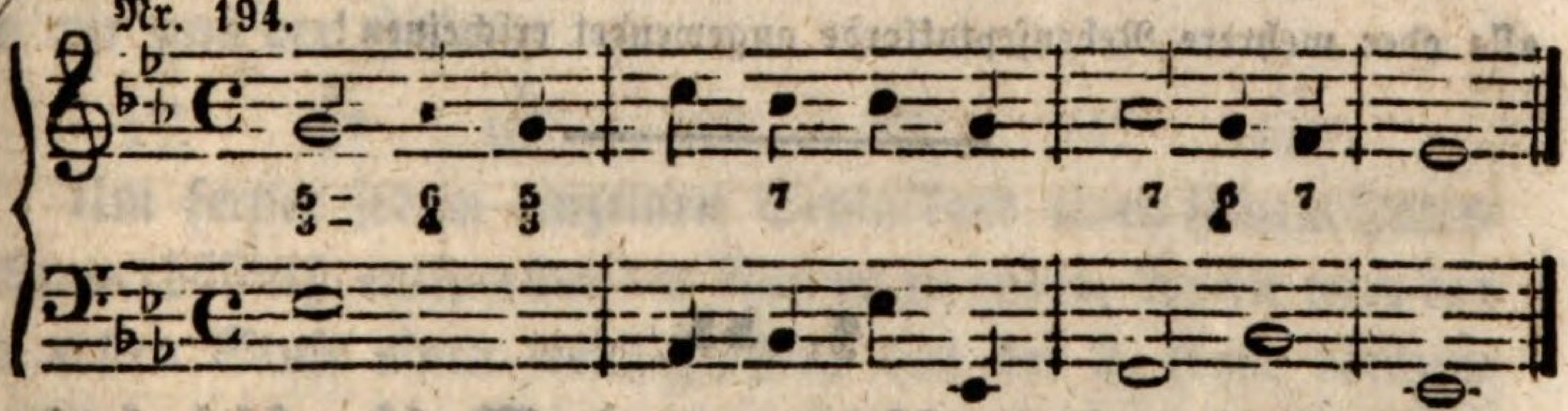
Nr. 192.
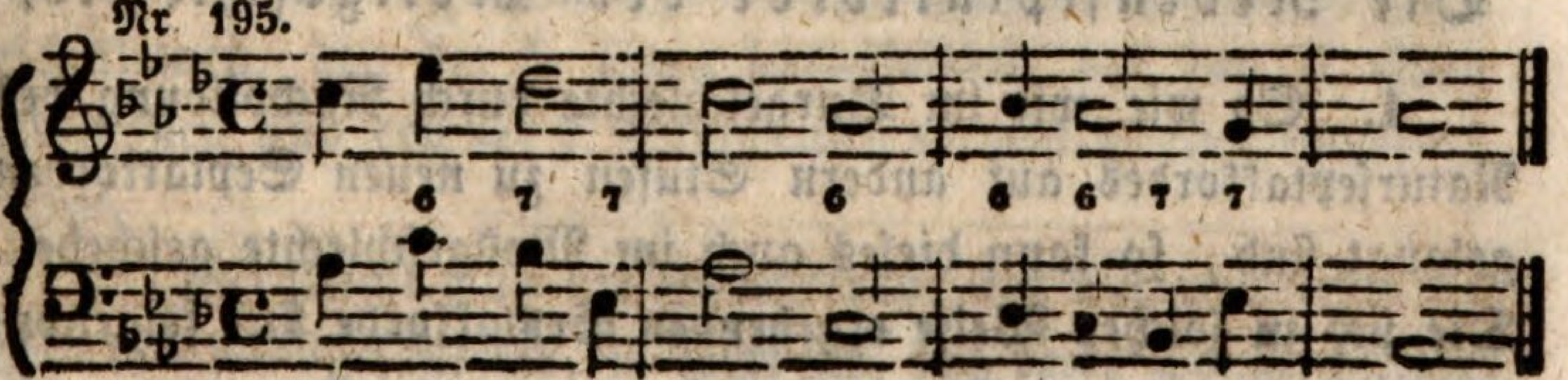


Nr. 193.
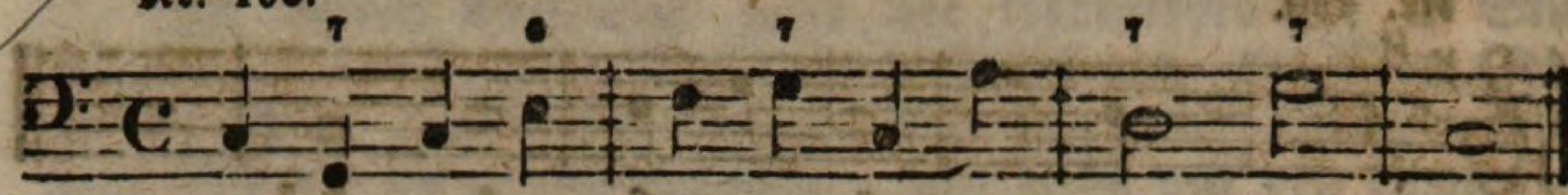


Nr. 194.
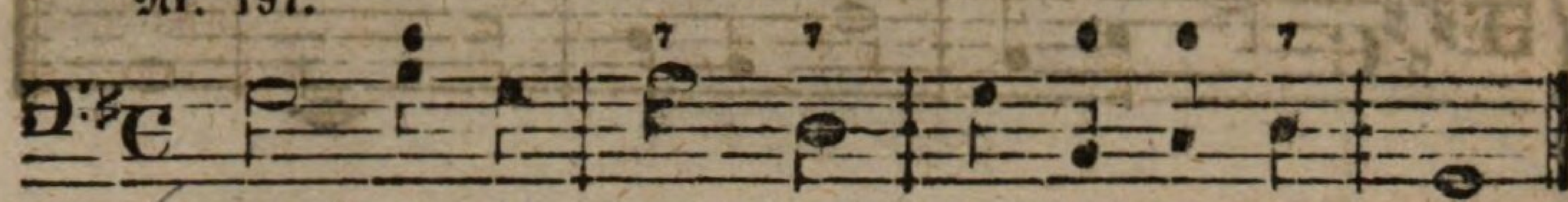


Nr. 195.



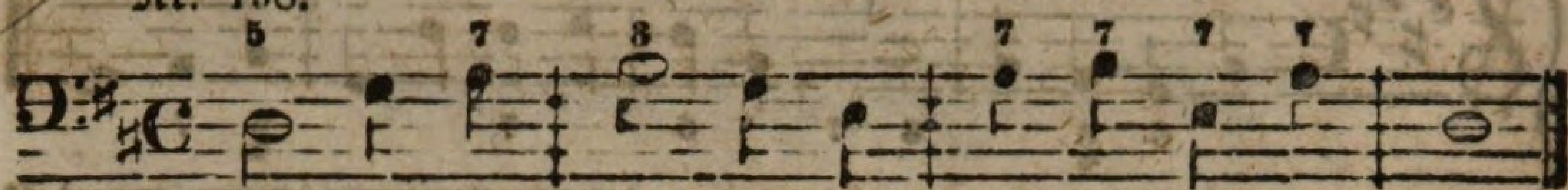
Nr. 196.
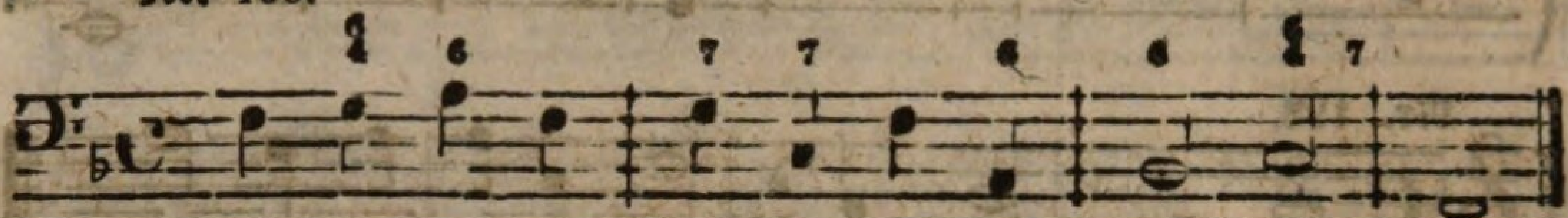


Nr. 197.
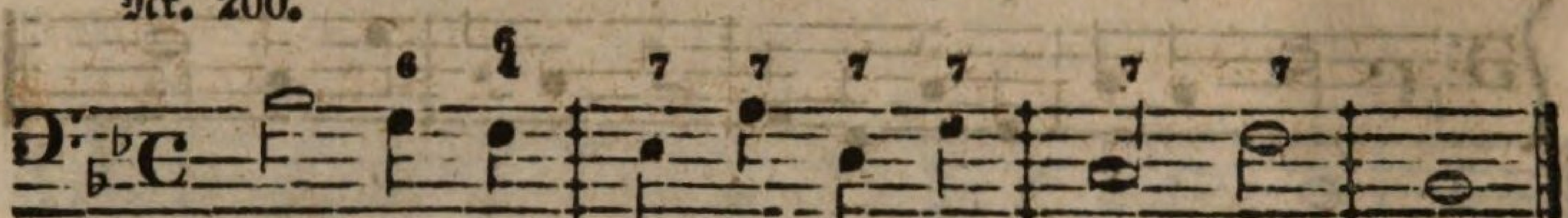


Nr. 198.



Nr. 199.



Nr. 200.



Aufgaben.

86. In G-, B- und E-dur sind Tonsätze zu bilden, in welchen von dem Septakkord der 2. Stufe Gebrauch gemacht wird!

87. In A- und Es dur sollen Sequenzen gebildet werden, in welchen alle oder mehrere Nebenseptakkorde angewendet erscheinen!

---

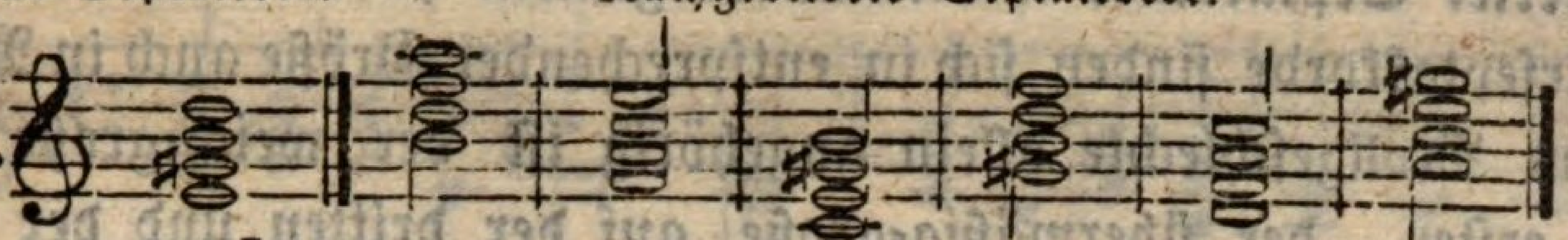
§. 33.

Die Nebenseptakkorde des Mollgeschlechts.

1. So wie wir im Durgeschlechte durch Nachbildung des Naturseptakkordes auf andern Stufen zu neuen Septakkorden gelangt sind, so kann dieses auch im Mollgeschlechte geschehen. Die sich in solcher Weise ergebenden Septakkorde sind folgende:

Natur-Septakkord. Nachgebildete Septakkorde.

315.



a: V7 2. 6. 3. 7. 4. 1. Stufe.

2. Der Naturseptakkord in Moll wird ebenfalls Hauptseptakkord genannt, sowie die ihm nachgebildeten Akkorde Nebenseptakkorde heißen.

3. Ein Blick auf die Intervallengröße dieser Septakkorde belehrt uns, daß im Mollgeschlechte auf jeder Stufe ein anderer Septakkord sich findet, daß demnach siebenerlei Septakkorde zu unterscheiden sind. Auf einem harten Dreiklang ist gegründet:

a) der Hauptseptakkord mit kleiner Septime,
b) der Septakkord der 6. Stufe mit großer Septime.

Auf einem weichen Dreiklange ruhen:

c) der Septakkord der 1. Stufe mit großer Septime,
d) der Septakkord der 4. Stufe mit kleiner Septime.

Ein verminderter Dreiklang liegt zu Grunde:

e) dem Septakkord der 2. Stufe mit kleiner Septime,
f) dem Septakkord der 7. Stufe mit verminderter Septime.

Auf einem übermäßigen Dreiklang ruht:

g) der Septakkord der 3. Stufe mit großer Septime.

4. Um diese verschiedenen Septakkorde im Hinblick auf ihren Sitz und ihr Größenverhältniß kurz zu bezeichnen, bedienen wir uns der Ziffern:

i^{7+} $\mathrm{ii}^{7\circ}$ iii^{7+} iv^{7} V^{7} VI^{7} $\mathrm{vii}^{7\circ}$

Um ferner jedem einzelnen Septakkord einen seinem Intervallenverhältniß entsprechenden Namen zu geben, könnte man den der ersten Stufe einen weich-großen, den der 2. einen vermindert-kleinen, den der 3. einen übermäßig-großen, den der 4. einen weich-kleinen, den der 5. einen hart-kleinen, den der 6. einen hart-großen und den der 7. Stufe einen verminderten Septakkord nennen.

5. Vergleicht man die Septakkorde des Durgeschlechts mit denen des Mollgeschlechts, so zeigt sich, daß beide Tongeschlechter

viererlei Septakkorde mit einander gemein haben. Sämmtliche Durseptakkorde finden sich in entsprechender Größe auch in Moll. Dem Mollgeschlechte allein angehörig ist der weich-große auf der ersten, der übermäßig-große auf der dritten und der verminderte auf der 7. Stufe.

Aufgabe.

88. Sämmtliche Leiterstufen der C-moll-Leiter sind mit leitertreuen Septakkorden zu besetzen, denen die entsprechende Bezeichnung durch römische Ziffern unterzusetzen ist!

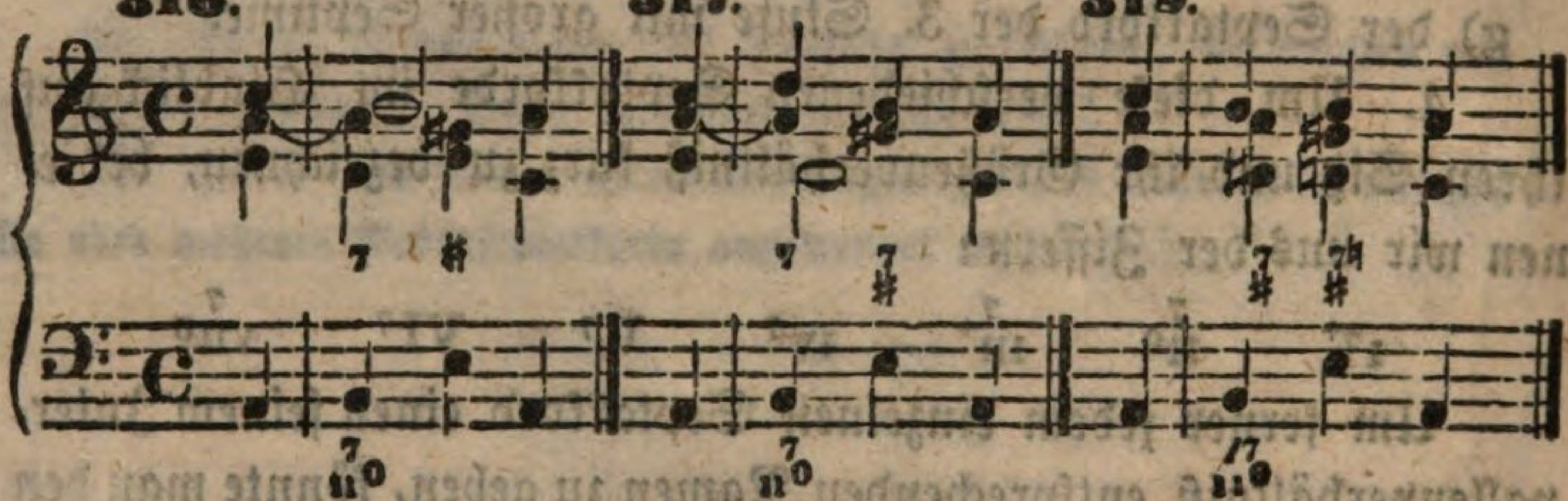
---

§. 56.

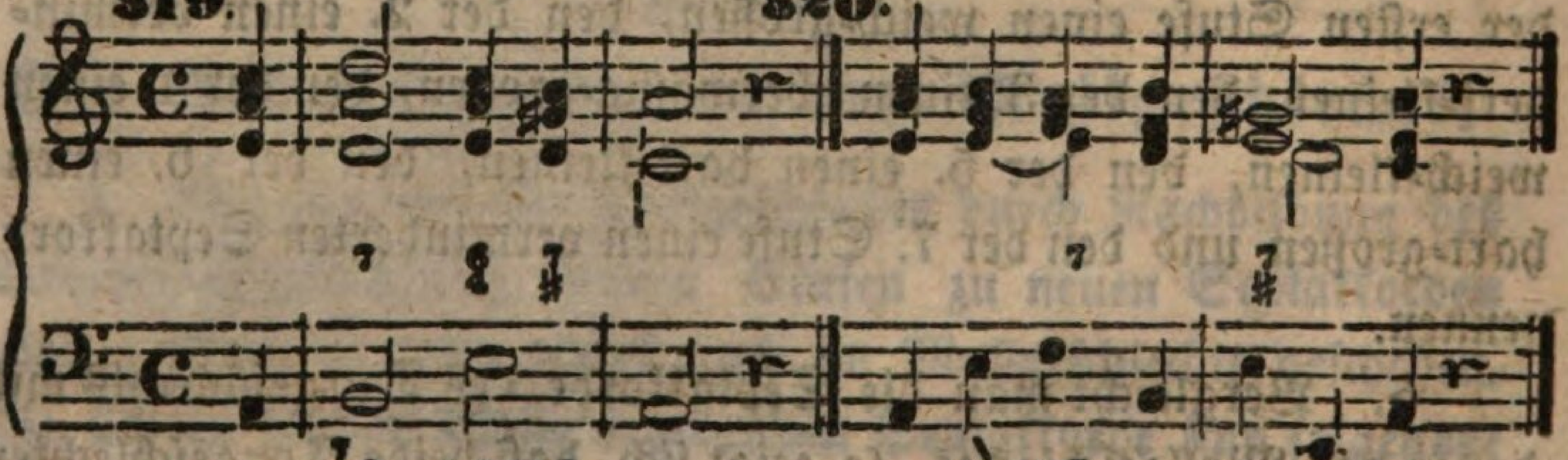
Verwendung der Nebenseptakkorde des Mollgeschlechts zu harmonischen Sätzen.

1. Da die Nebenseptakkorde des Mollgeschlechts in ähnlicher Weise entstanden sind, als jene in Dur, so folgt hieraus, daß auch ihre Beziehungsverhältnisse unter einander und zur tonischen Harmonie dieselben sein müssen und daß bei ihrer Verwendung zu harmonischen Sätzen keine anderen Gesetze gelten können, als jene, die für die Durseptakkorde aufgestellt worden sind. An folgenden Beispielen wird sich dieses ersehen lassen:

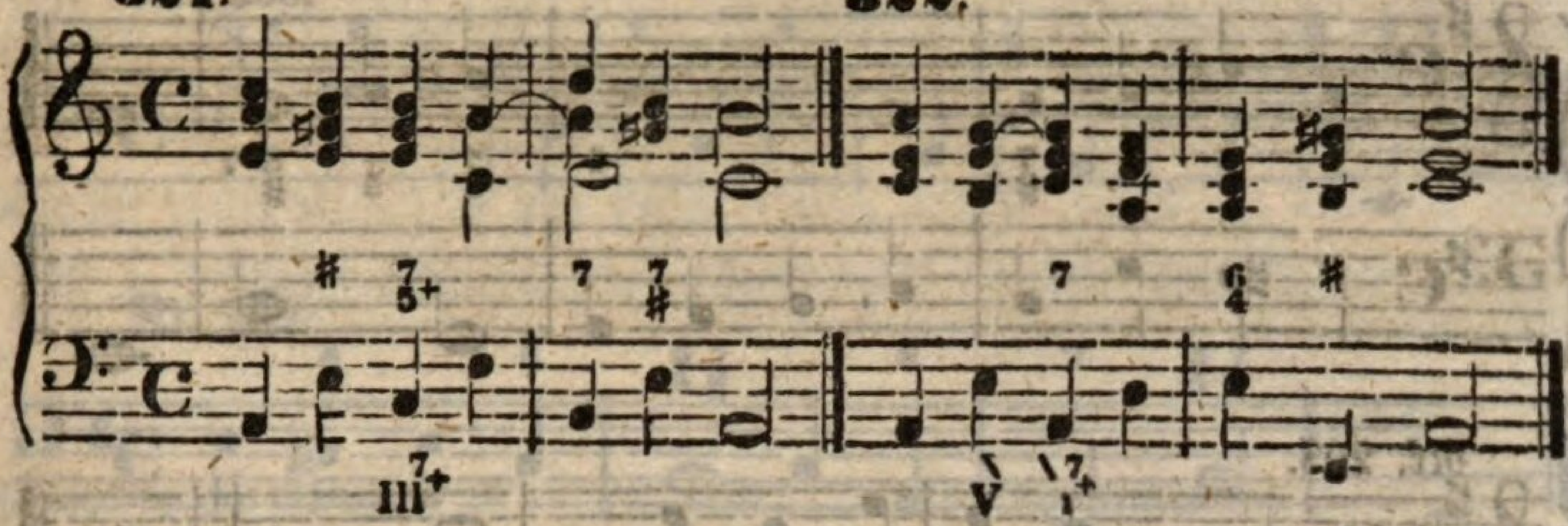
316. 317. 318.
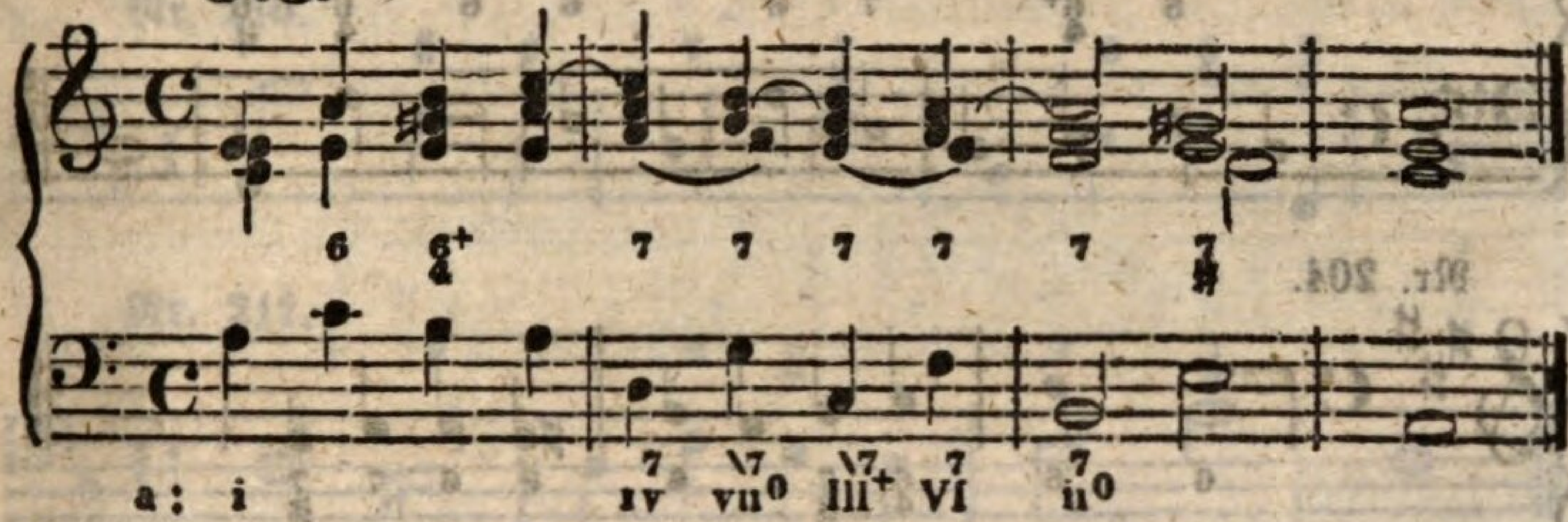


319. 320.



321. 322.



323.
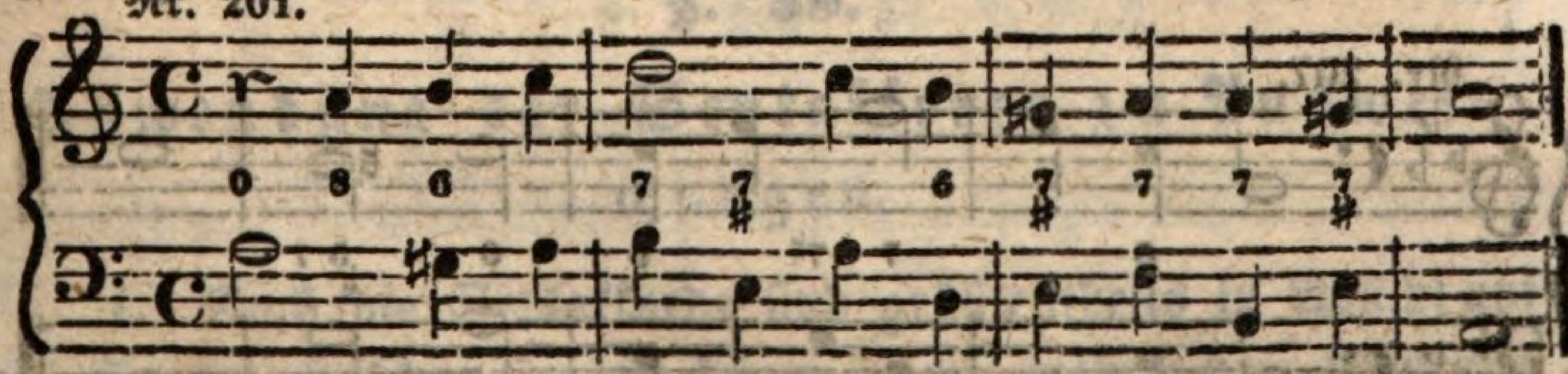


Hier sehen wir alle Septakkorde in Moll in derselben Weise angewendet, wie jene in Dur. In Nr. 318 wurde die Terz des Septakkords erhöht, um eine fließendere Stimmenführung für den Tenor zu gewinnen. In Nr. 319 zeigt sich nach dem Septakkord der 2. Stufe der eingeschobene tonische Quartsextakkord. In Nr. 322 und 323 wurden einige Modificationen bei den Septakkorden der 1., 7. und 3. Stufe vorgenommen, um das Herbe, welches diesen Akkorden eigen ist, zu mildern und die Stimmen singbarer zu machen.

---

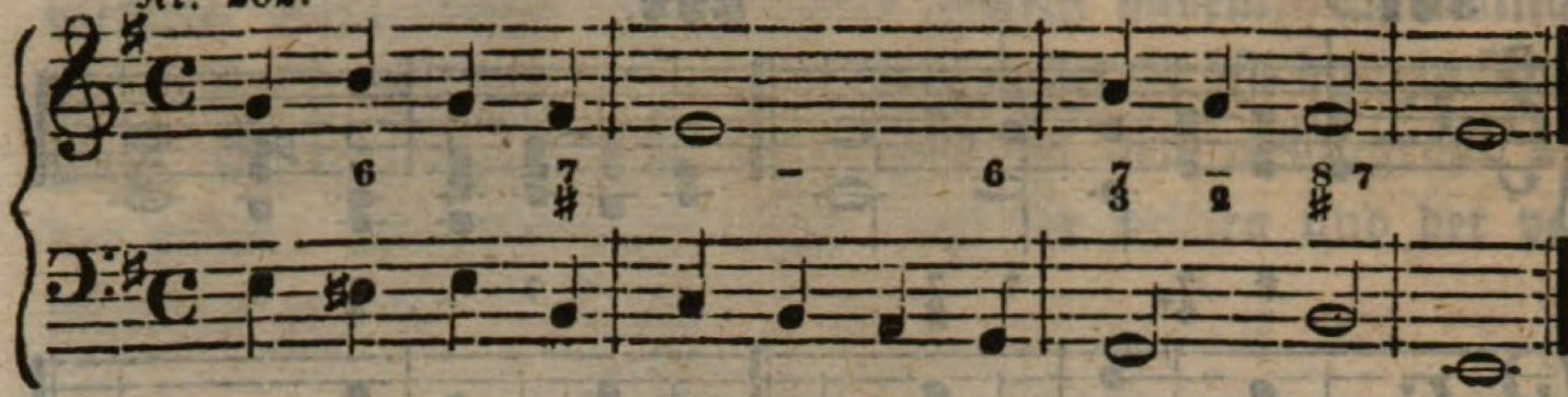
§. 57.

Generalbaß-Uebungen.
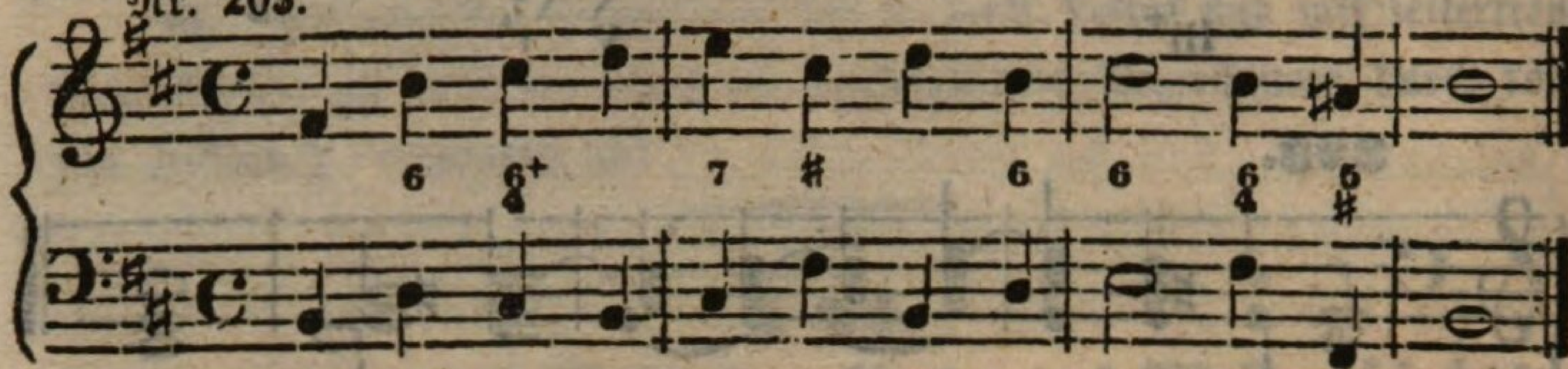
Nr. 201.



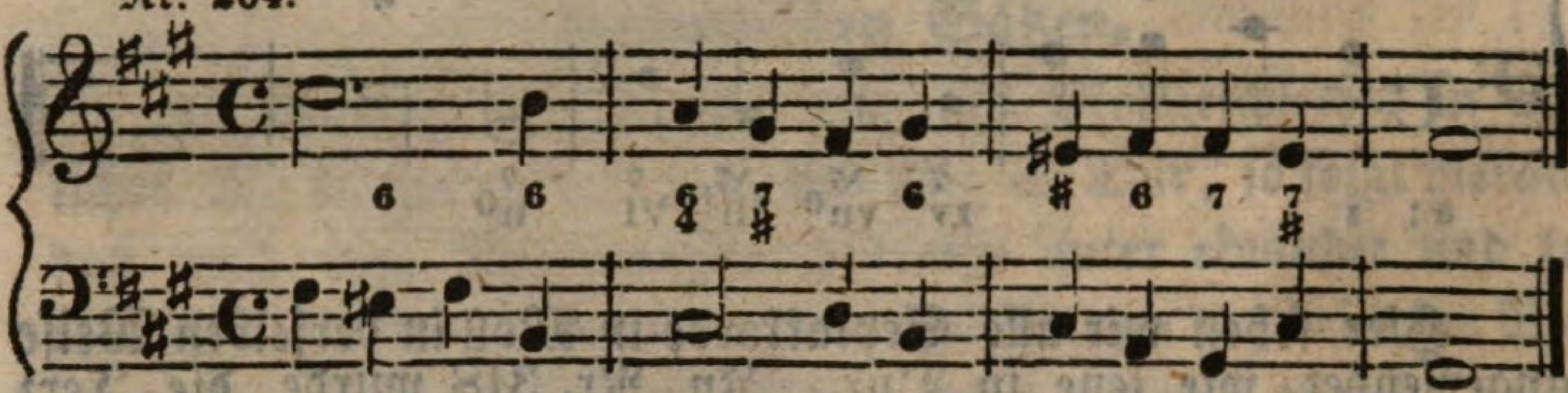
Nr. 202.
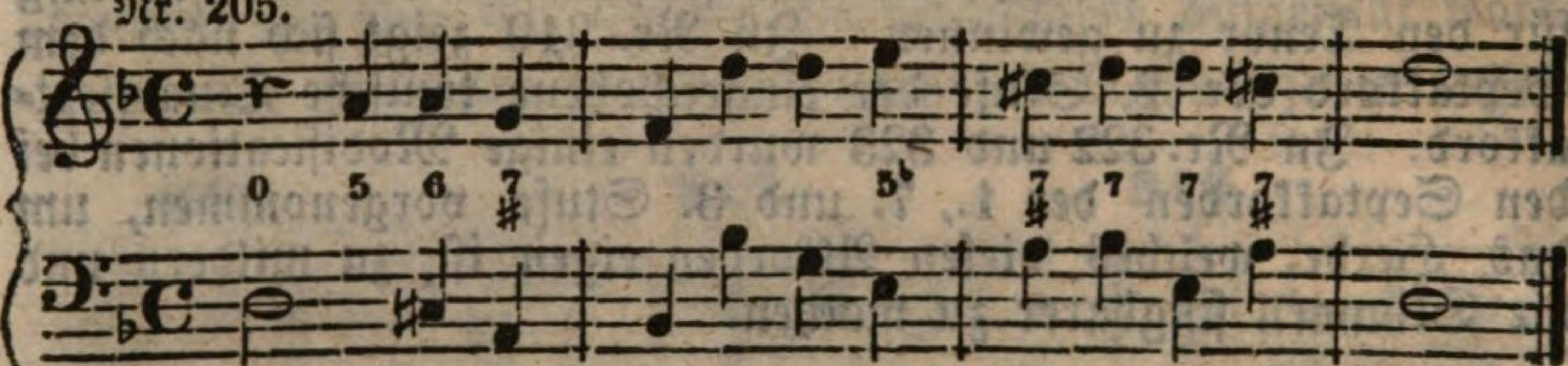


Nr. 203.
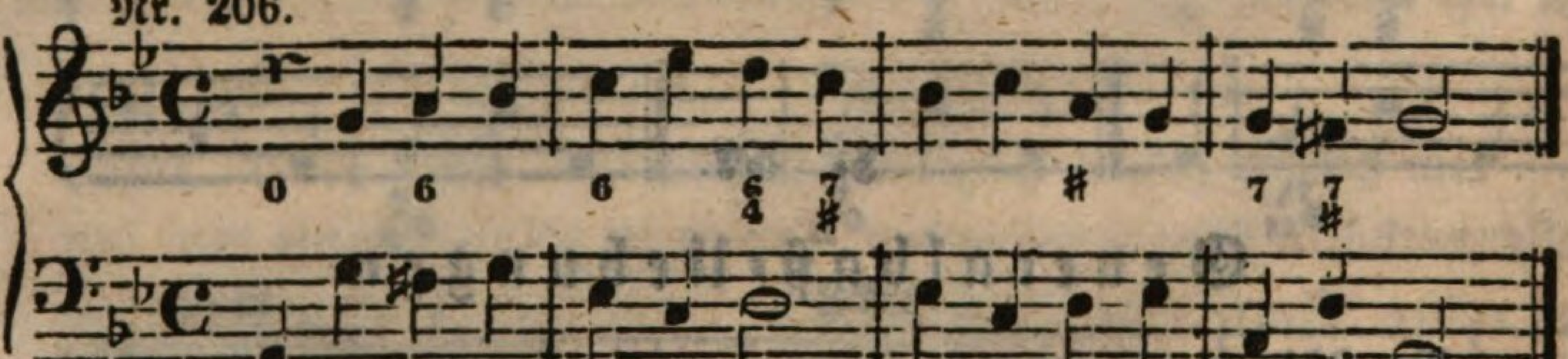


Nr. 204.



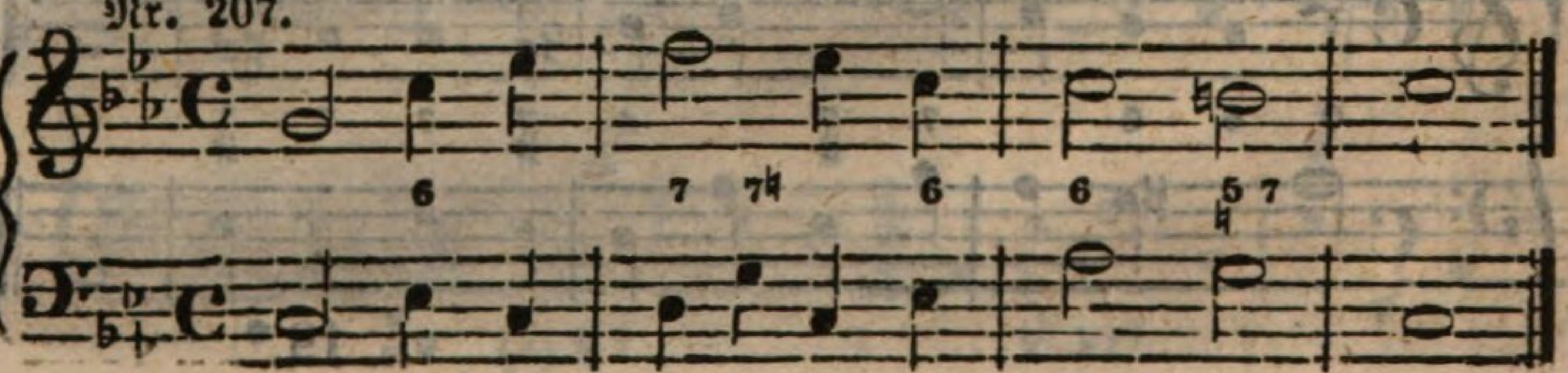
Nr. 205.
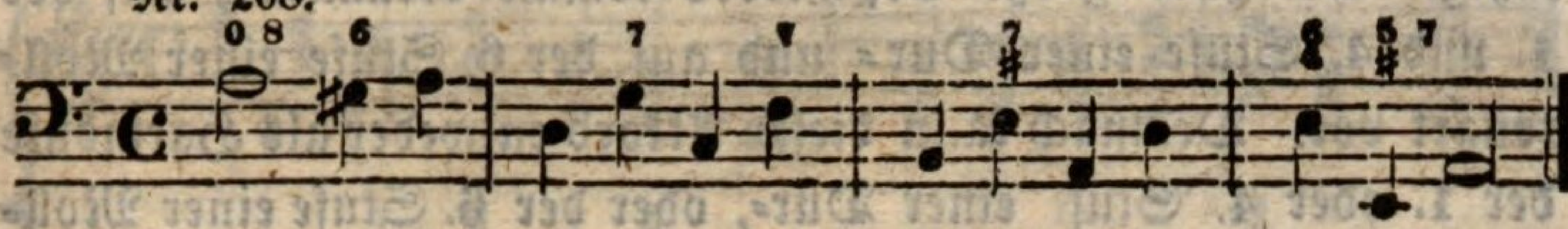


Nr. 206.
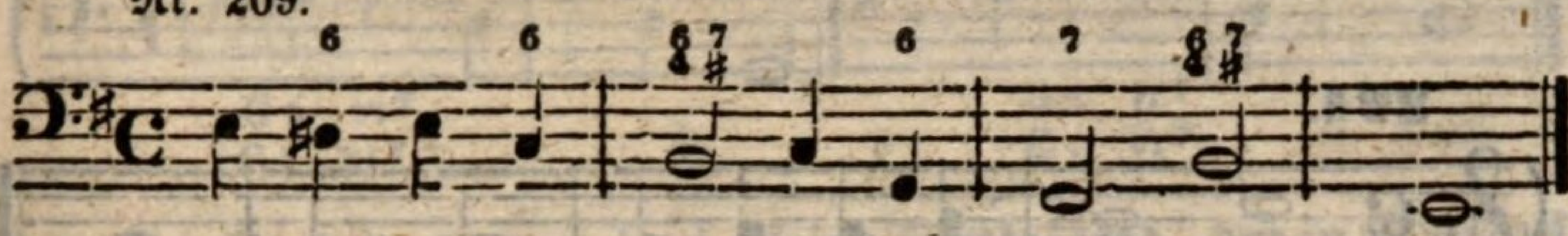


Nr. 207.
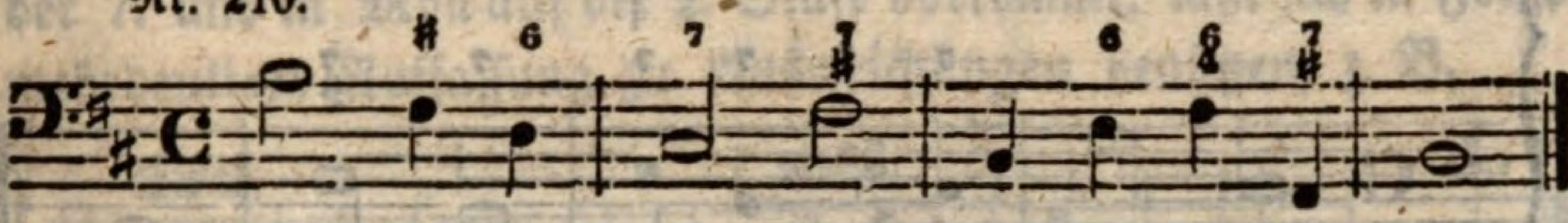


Nr. 208.
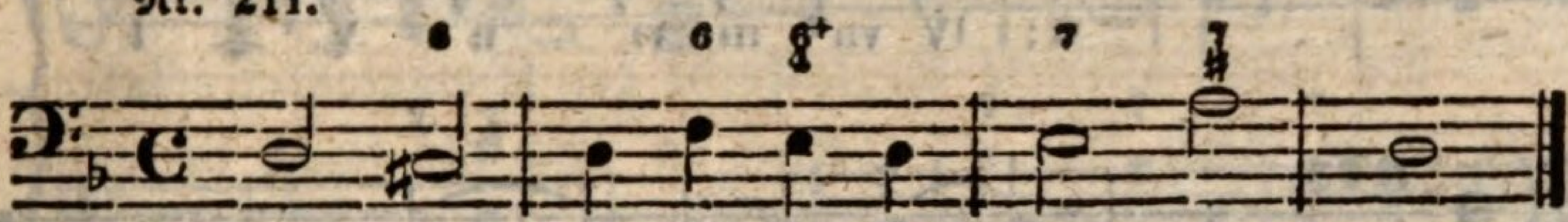


Nr. 209.
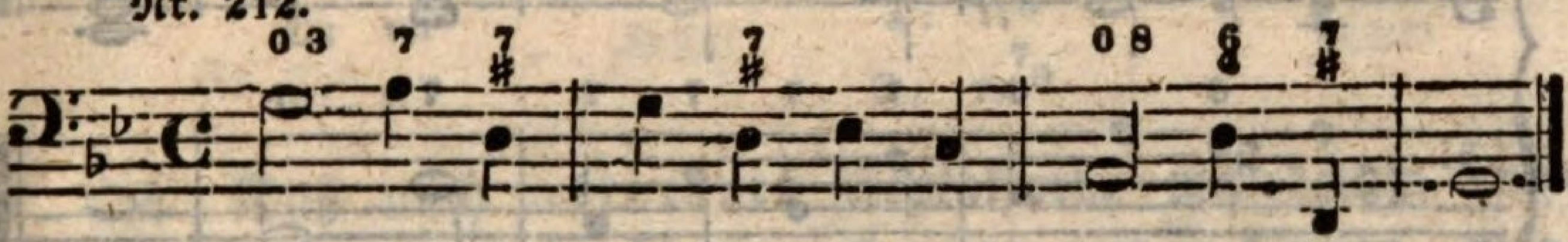


Nr. 210.



Nr. 211.



Nr. 212.



Aufgaben.

89. Es sollen in E-, H- und G-moll Tonsätze gebildet werden, in welchen der Septakkord der 2. Stufe zur Anwendung kommt!

90. In C-moll und Fis-moll sind Tonsätze zu bilden, in welchen die weniger gebräuchlichen Septakkorde der 6., 3., 7., 1. und 4. Stufe angewendet erscheinen!
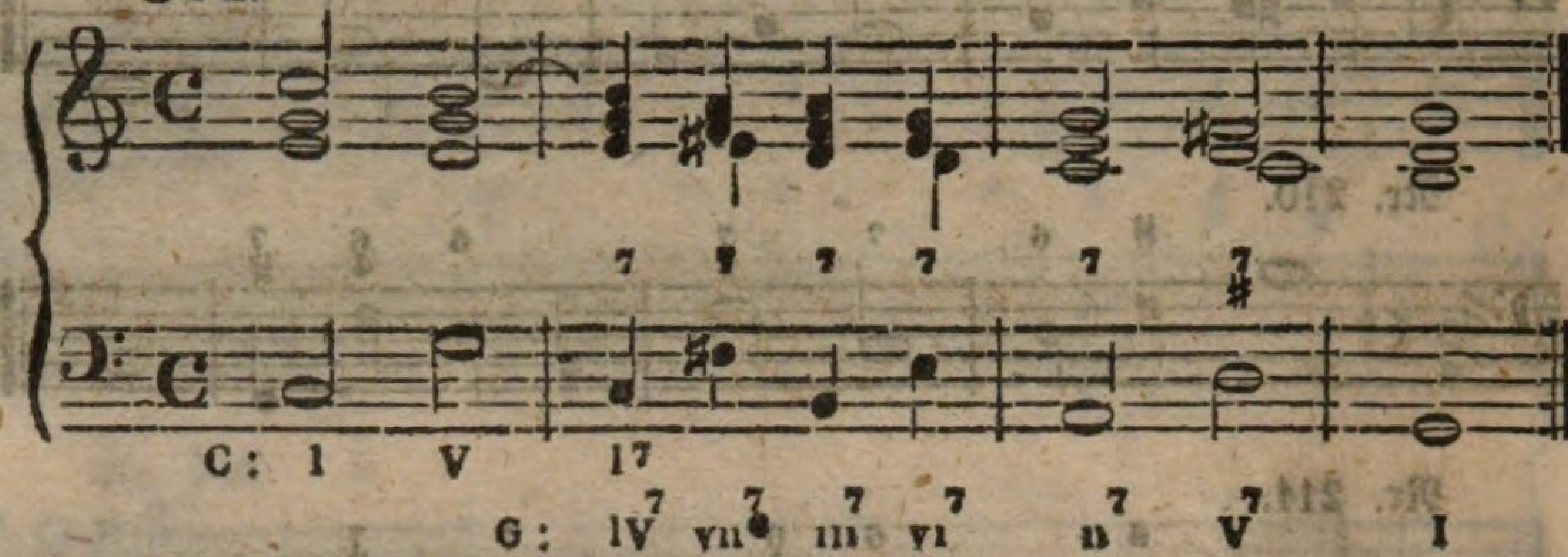
---

§. 38.

Anwendung der Septakkorde zu Ausweichungen.

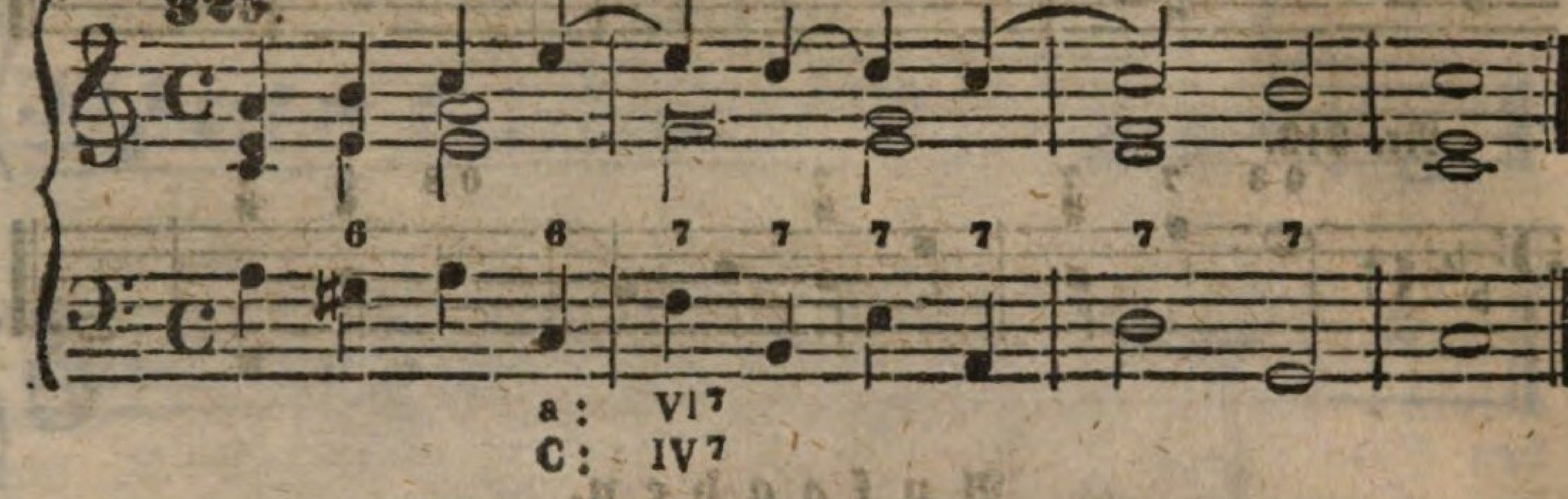
1. Auch die Septakkorde sind größtentheils in Absicht auf die Tonart, welcher sie angehören, einer mehrfachen Deutung

fähig. Der hart-große Septakkord kommt bekanntlich auf der 1. und 4. Stufe einer Dur- und auf der 6. Stufe einer Molltonart vor. Demnach kann dieser Akkord entweder als Harmonie der 1. oder 4. Stufe einer Dur-, oder der 6. Stufe einer Molltonart angesehen und zu Ausweichungen benützt werden, z. B.

324.

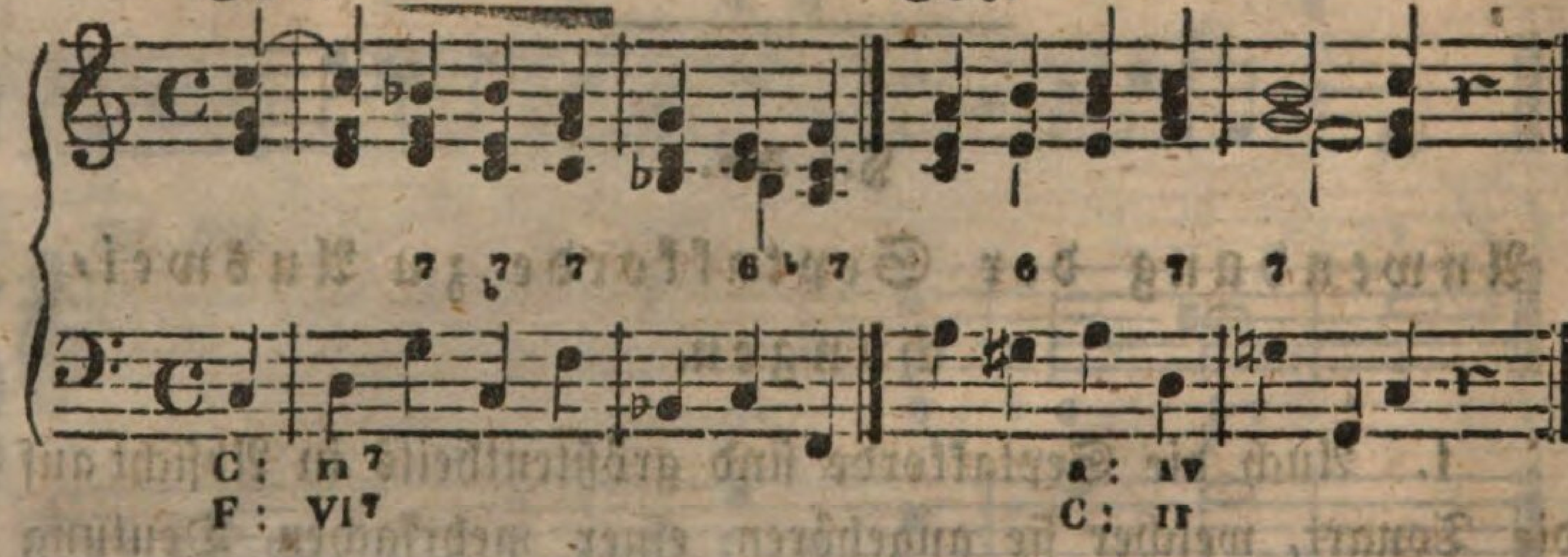


325.



2. Einer ähnlichen mehrfachen Deutung ist auch der weich-kleine Septakkord fähig, der sich in Dur auf der 2., 3. und 6., und in Moll auf der 4. Stufe findet, z. B.

326. 327.
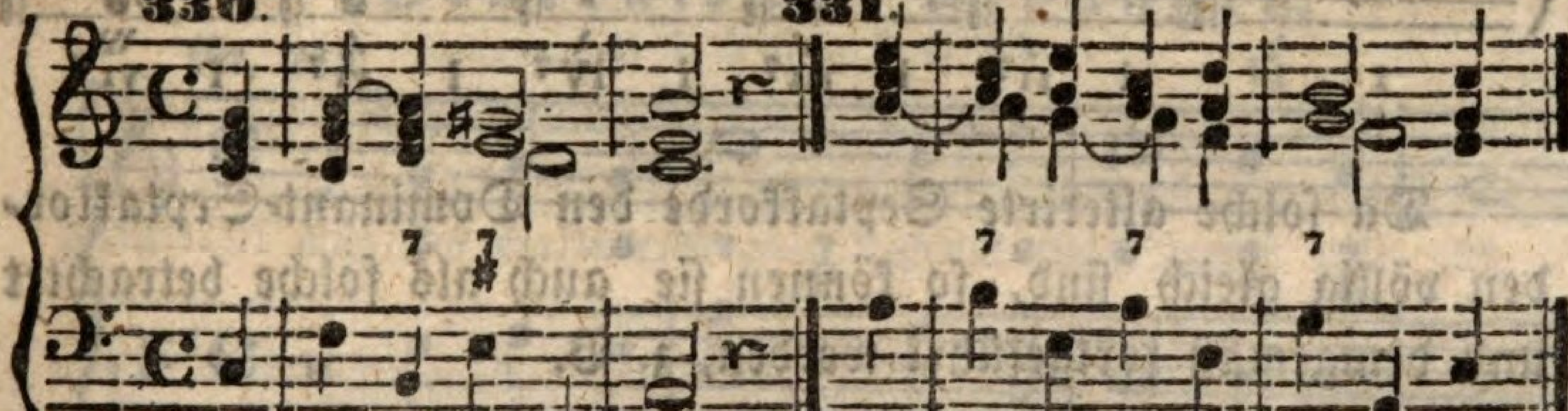


328. 329.
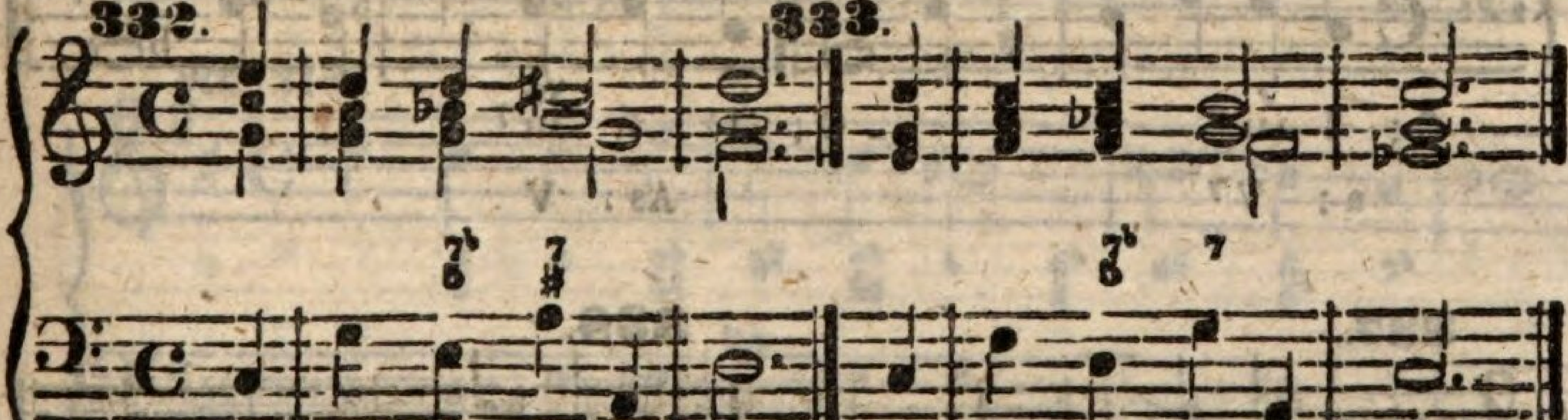


3. Auch der vermindert-kleine Septakkord, der in Dur auf der 7. und in Moll auf der 2. Stufe vorkommt, läßt sich in Folge mehrdeutiger Auffassung zu Ausweichungen benützen, z. B.

330. 331.



4. Daß auch alterirte Septakkorde mehrdeutig aufgefaßt und so zu Ausweichungen benützt werden können, mag aus folgenden Beispielen hervorgehen:

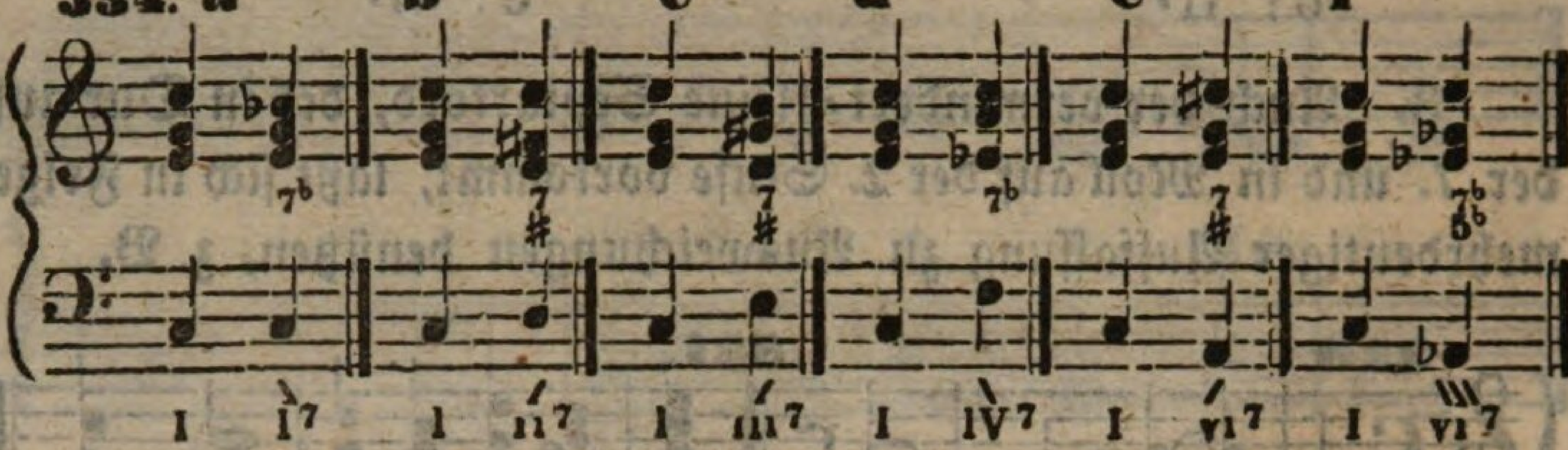
332. 333.



5. Eines der wirksamsten Mittel, in andere Tonarten zu moduliren, besteht aber darin, daß man die Nebenseptakkorde so alterirt, daß sie dem Hauptseptakkord völlig gleich werden. Ein solcher Septakkord hat etwas Wohlklingendes und reiht sich
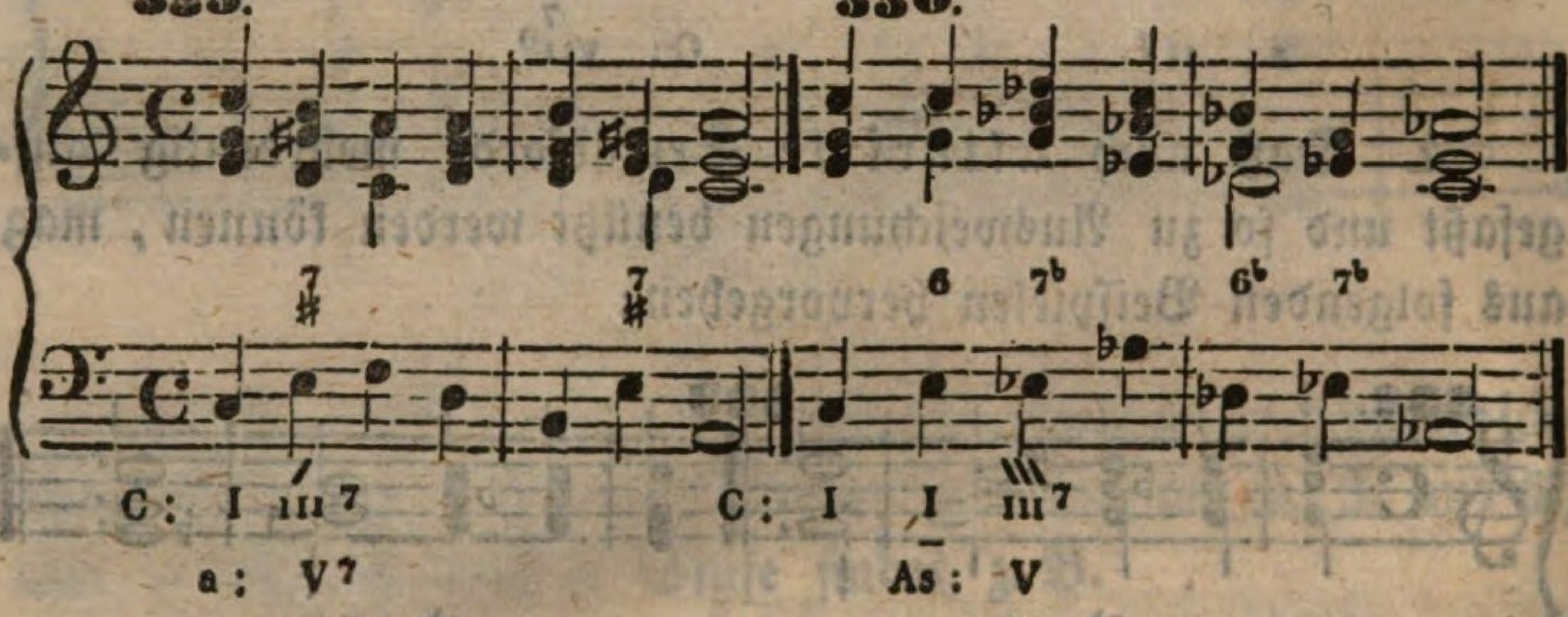
andern Akkorden nach denselben Gesetzen an, nach denen sich Dreiklänge aneinander reihen. So wie z. B. dem tonischen Dreiklang fast sämmtliche Dreiklänge der übrigen Leiterstufen unmittelbar nachfolgen können, so können ihm auch Nebenseptakkorde folgen, wenn sie die Gestalt des Dominantseptakkords annehmen. Hiernach sind folgende Harmonienschritte zulässig:

334. a b c d e f
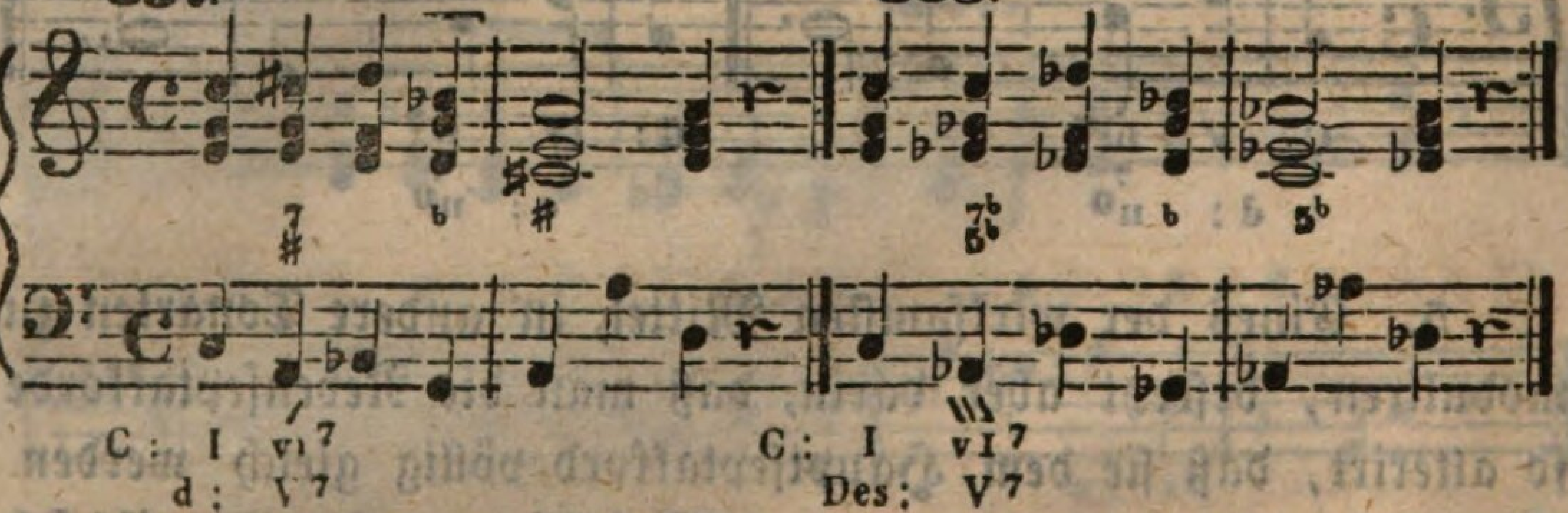


Da solche alterirte Septakkorde den Dominant-Septakkorden völlig gleich sind, so können sie auch als solche betrachtet und demgemäß fortgeführt werden, z. B.
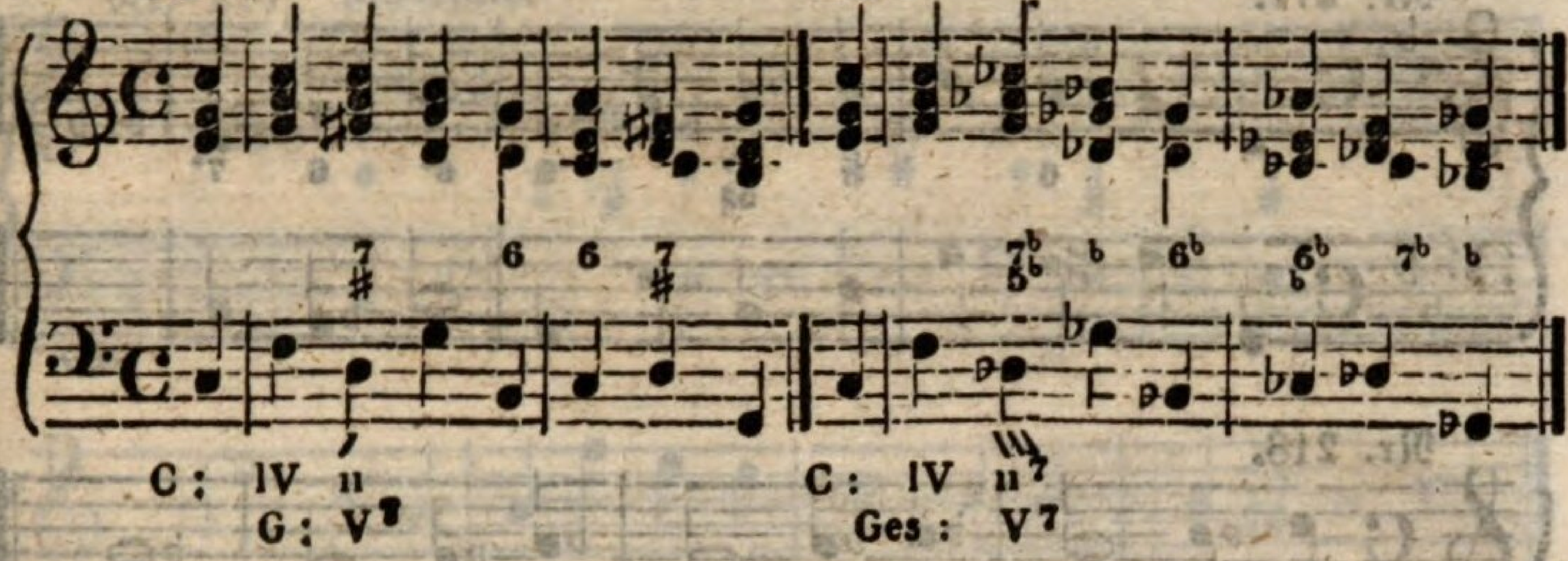
335. 336.



337. 338.
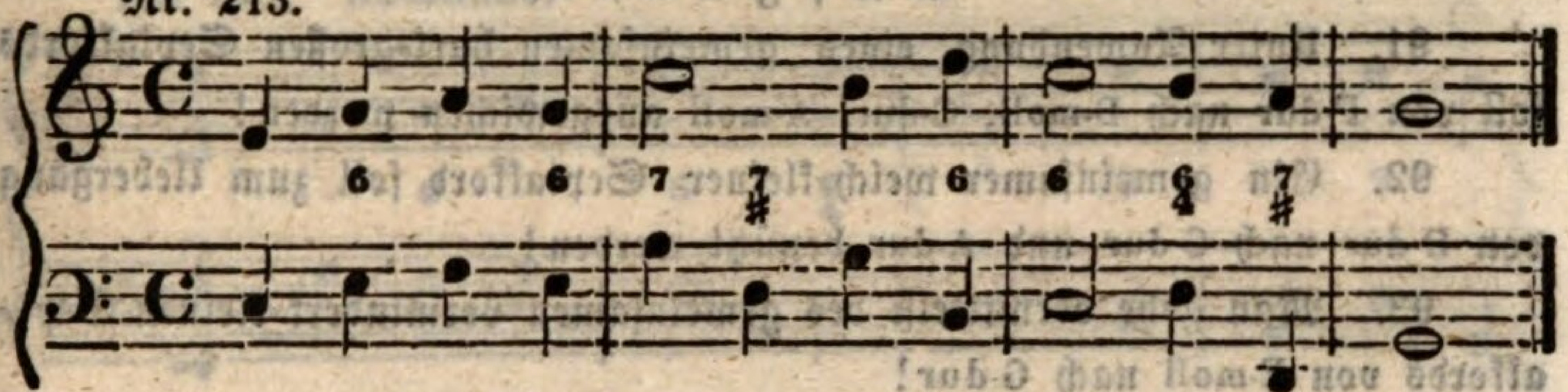


339. 340.
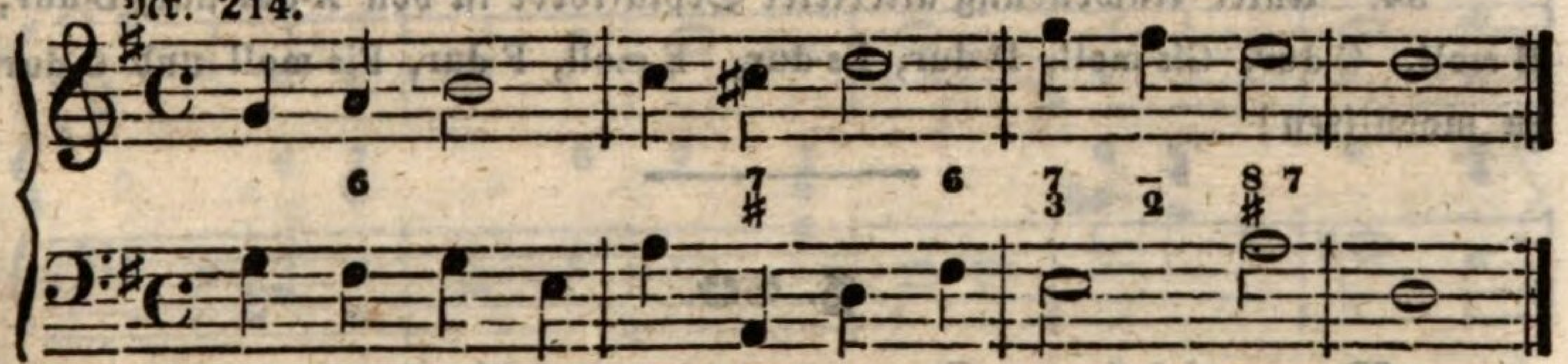


§. 59.

Generalbaß-Uebungen.
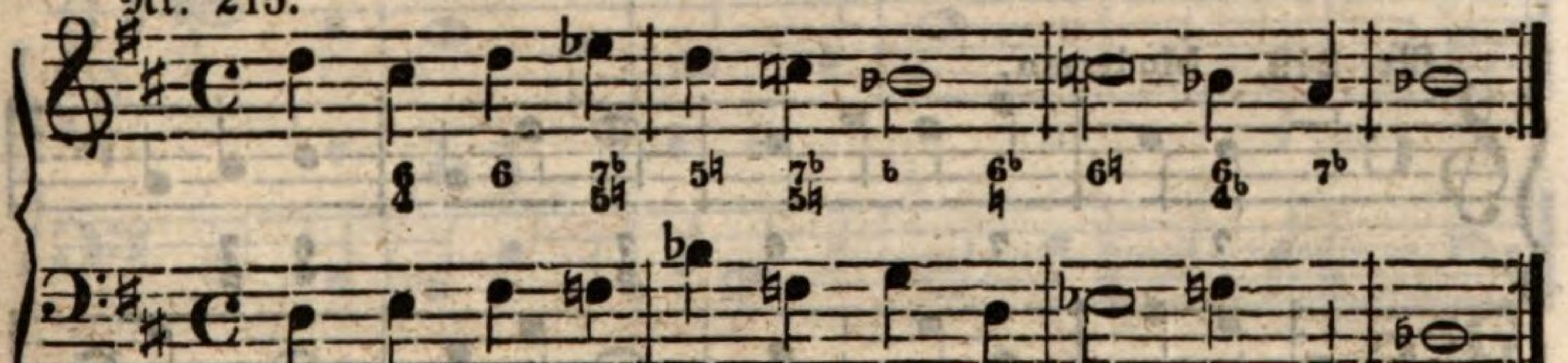
Nr. 213.
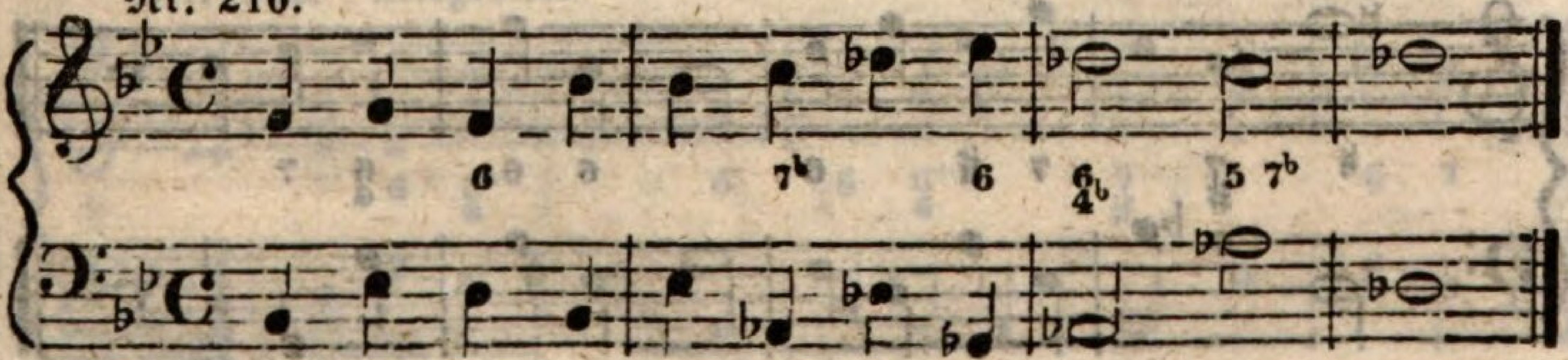


Nr. 214.
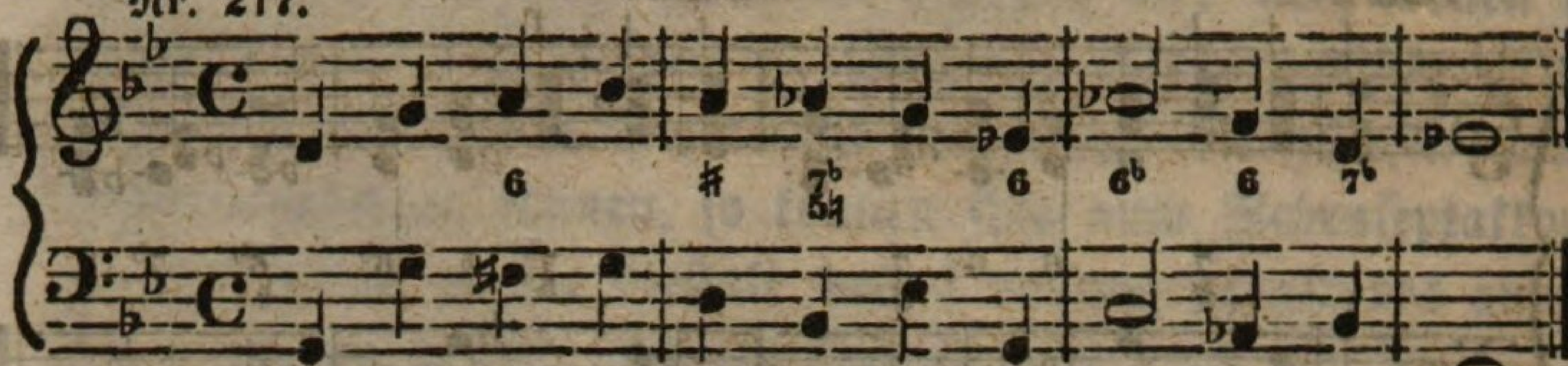


Nr. 215.
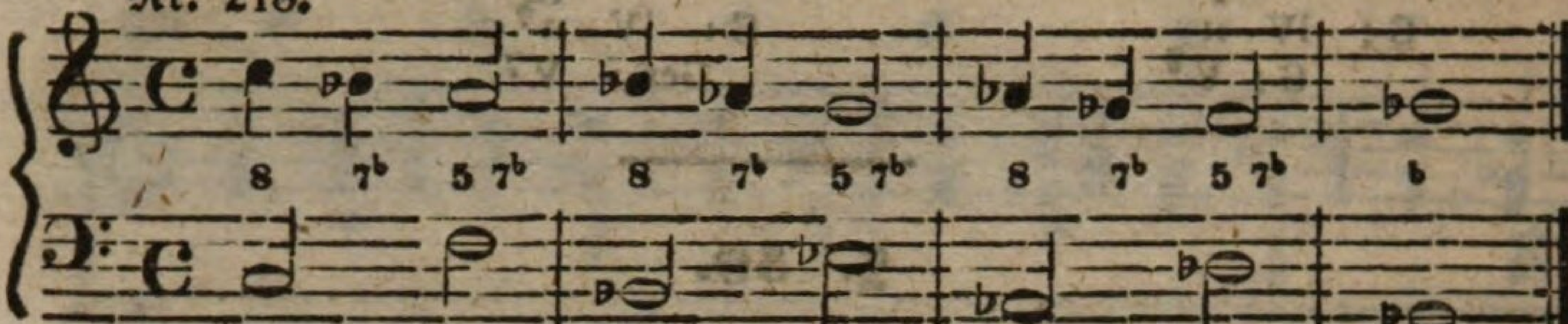


Nr. 216.



Nr. 217.



Nr. 218.



Aufgaben.

91. Unter Anwendung eines gemeinsamen hart-großen Septakkords soll von F-dur nach D-moll, C-dur, A-moll ausgewichen werden!

92. Ein gemeinsamer weich-kleiner Septakkord soll zum Uebergang von D-dur nach G-dur und A-dur benützt werden!

93. Man gehe vermittelst des gemeinsamen vermindert-kleinen Septakkords von E-moll nach G-dur!
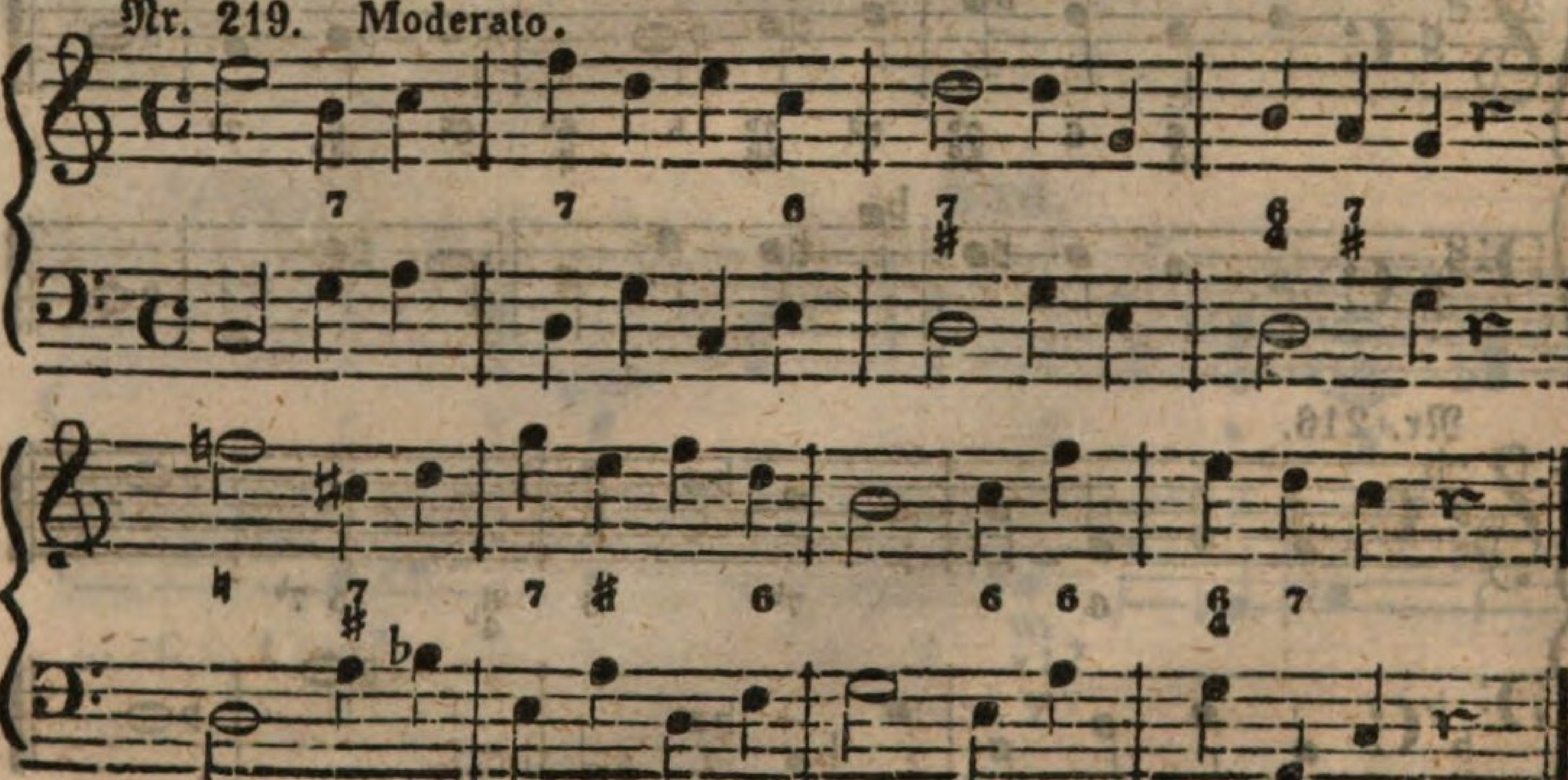
94. Unter Anwendung alterirter Septakkorde ist von A-dur nach B-dur, H-moll, C-dur, Gis-moll, D-dur, Es-dur, E-moll, F-dur, Fis-moll und G-dur zu moduliren!
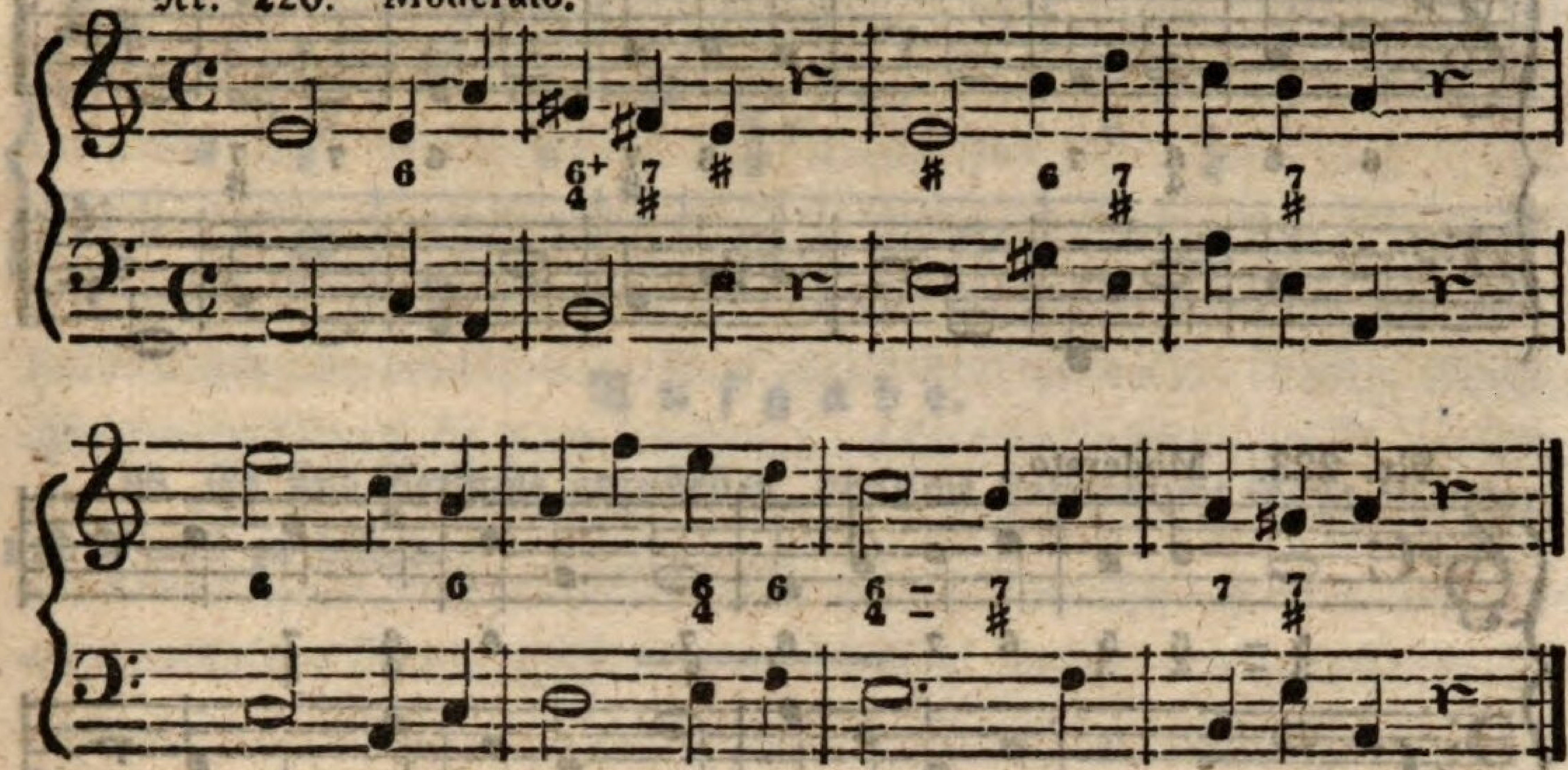
---

§. 60.

Vermischte Generalbaß-Uebungen.
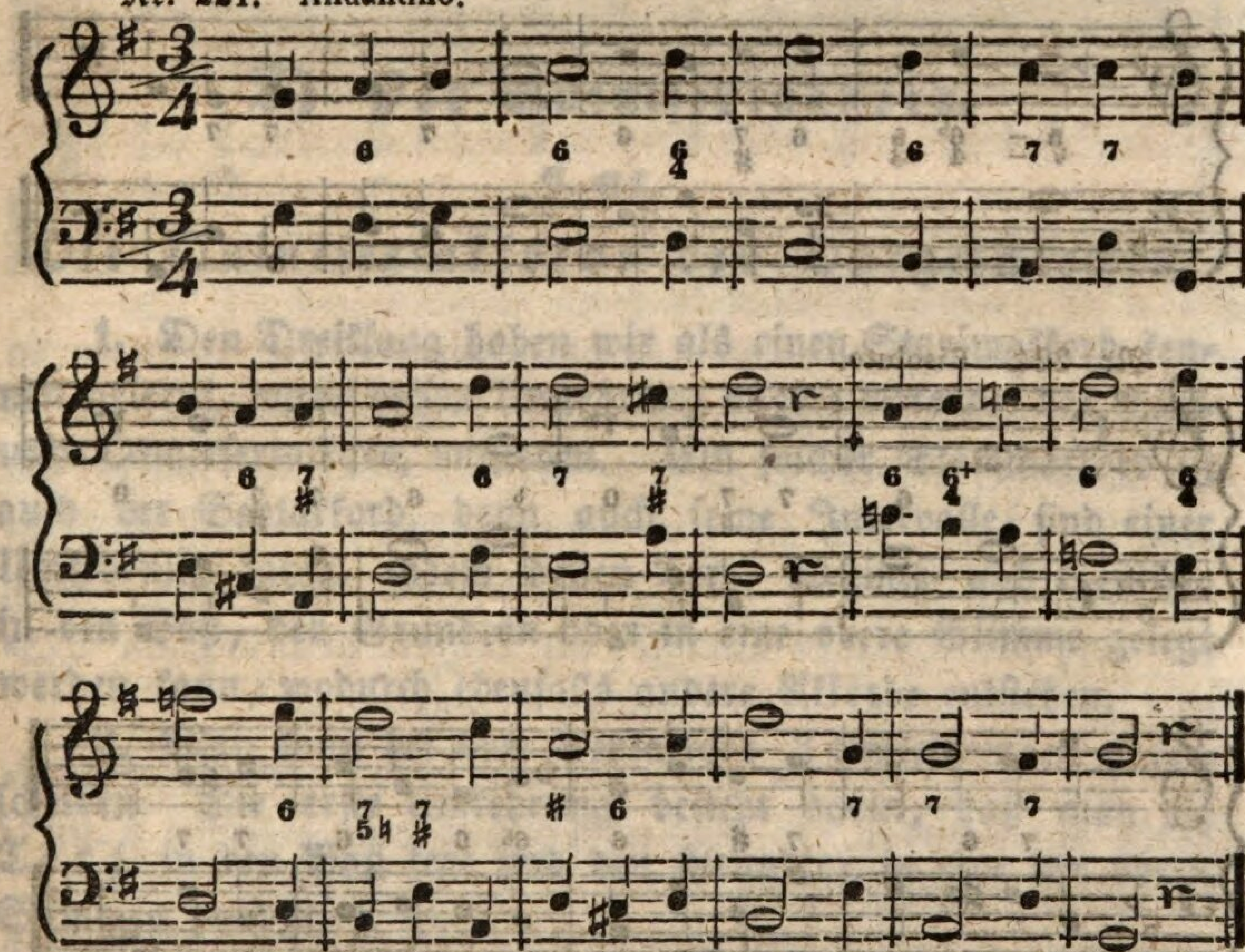
Nr. 219. Moderato.
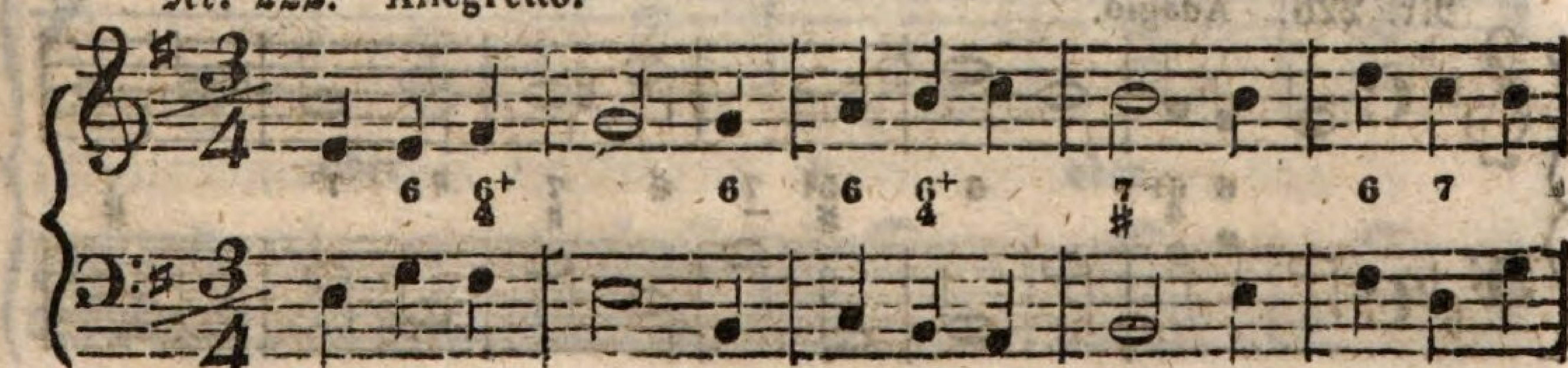


Nr. 220. Moderato.
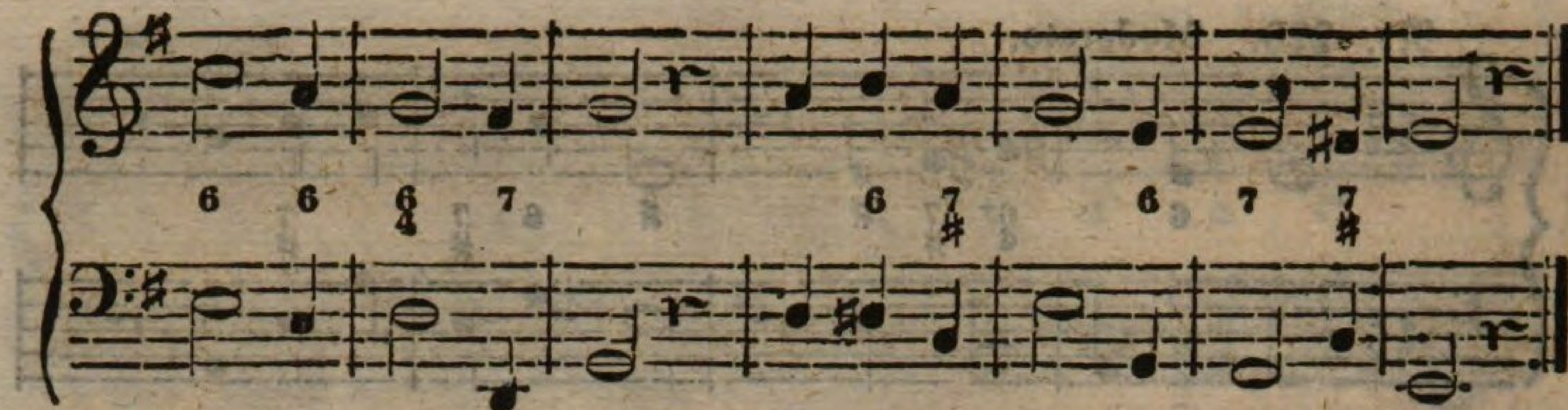


Nr. 221. Andantino.
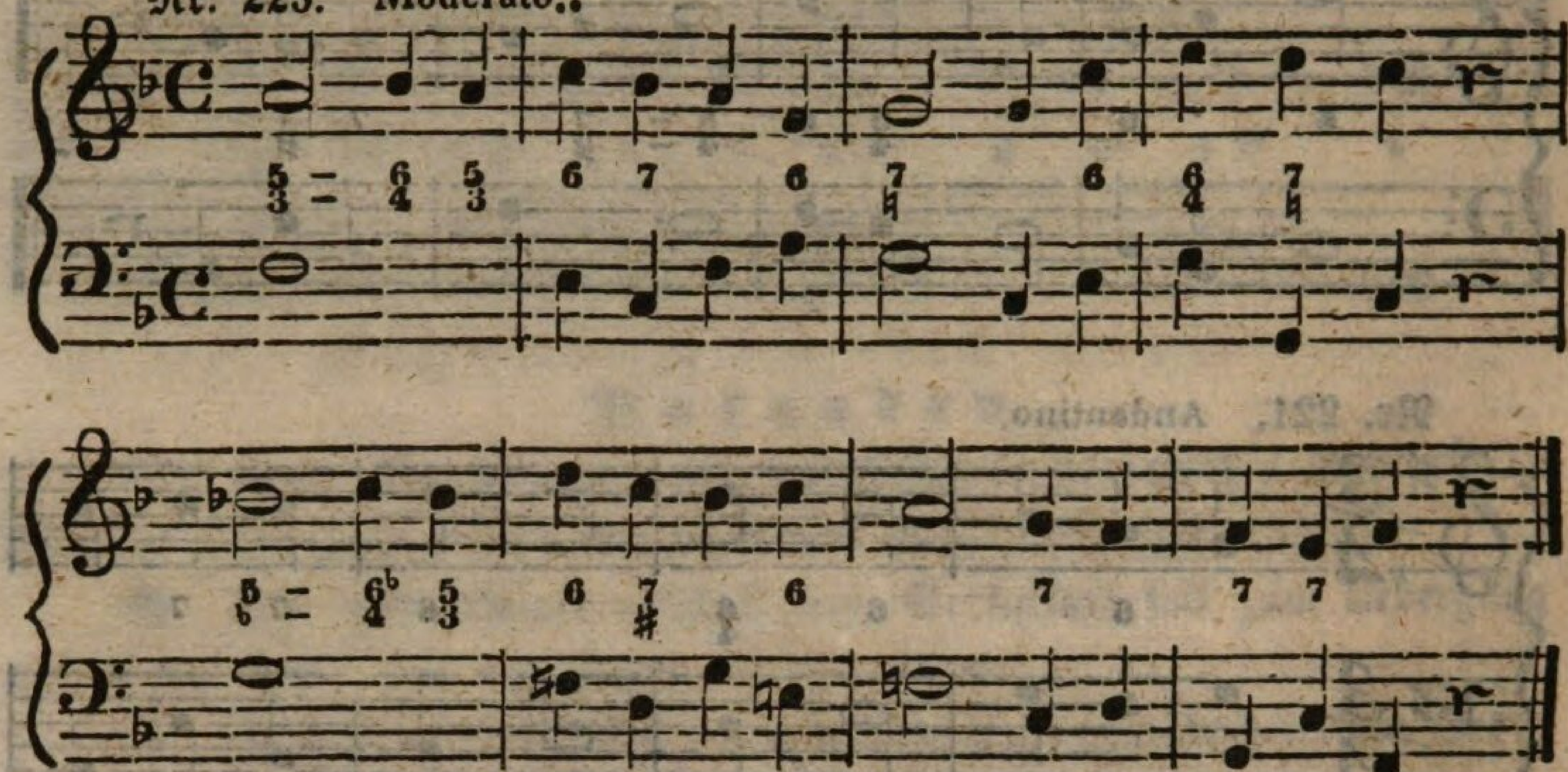


Nr. 222. Allegretto.

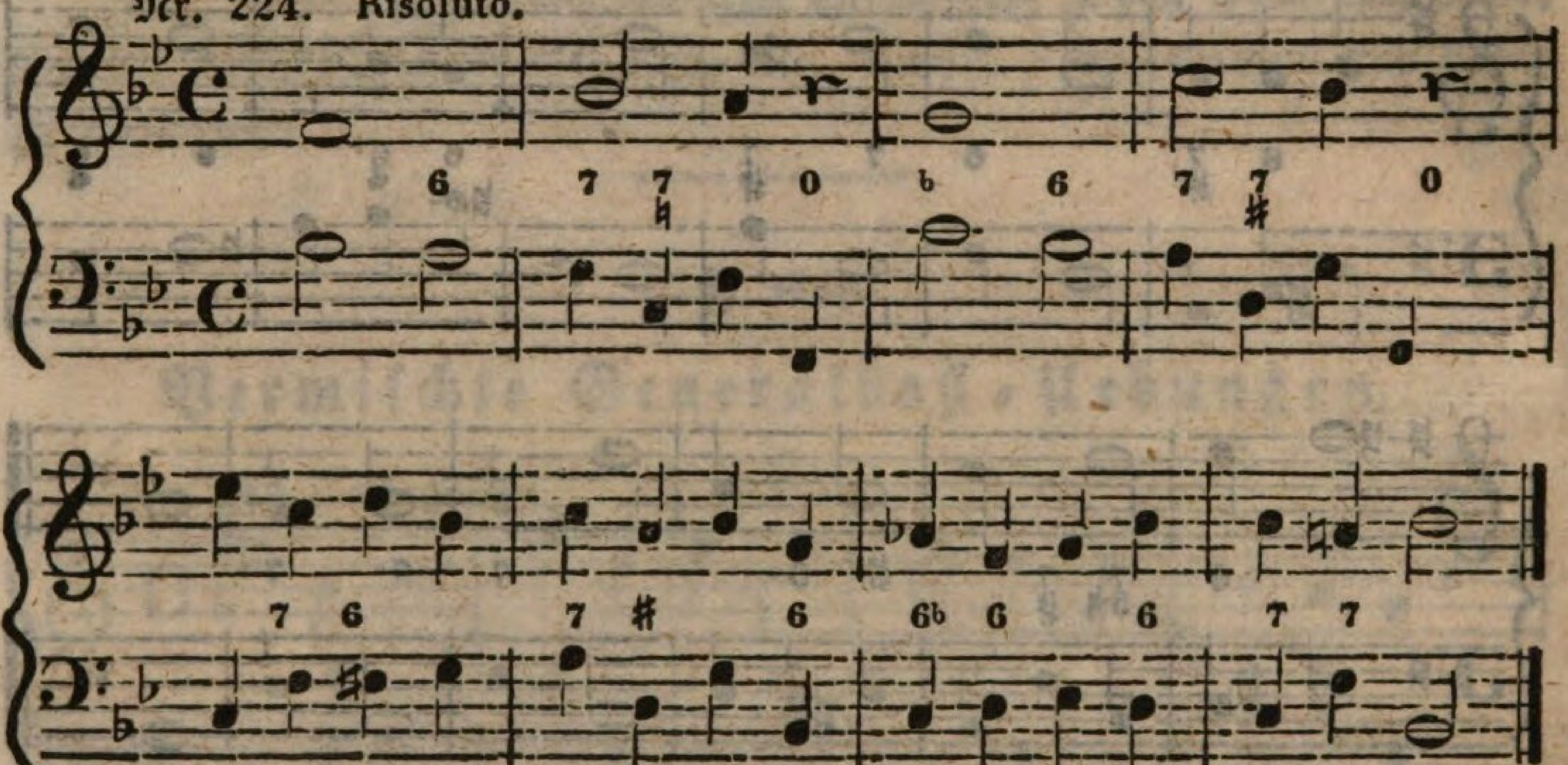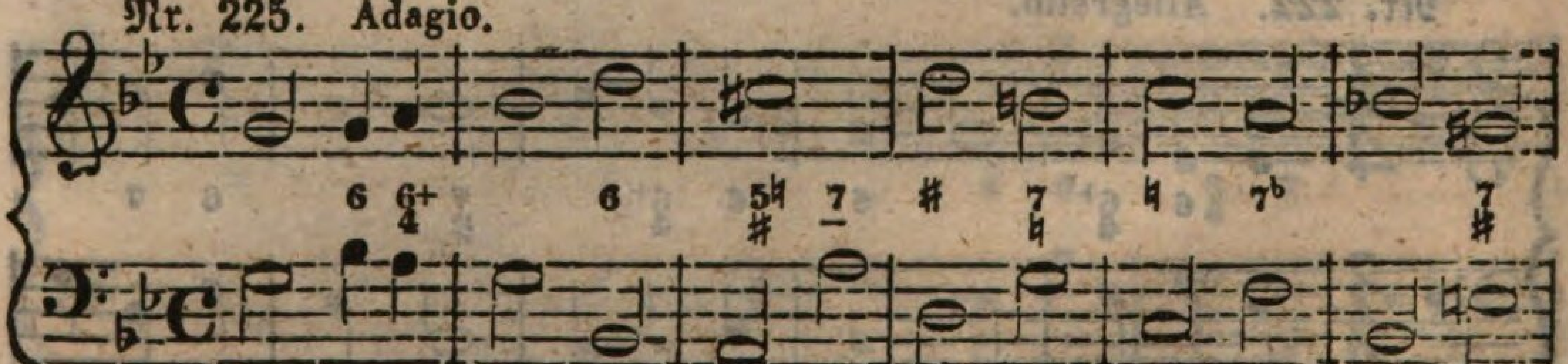




Nr. 223. Moderato.
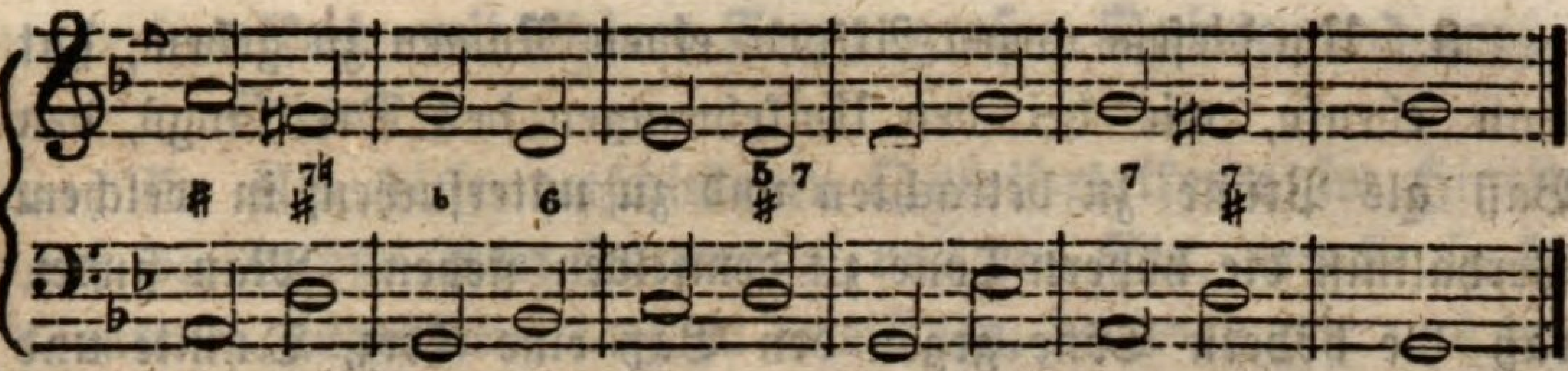


Nr. 224. Risoluto.



Nr. 225. Adagio.





Aufgabe.

95. Es sind Versuche anzustellen, ähnliche harmonische Sätze in D-dur und H-moll zu bilden.

---

2) Der Quintsextakkord.
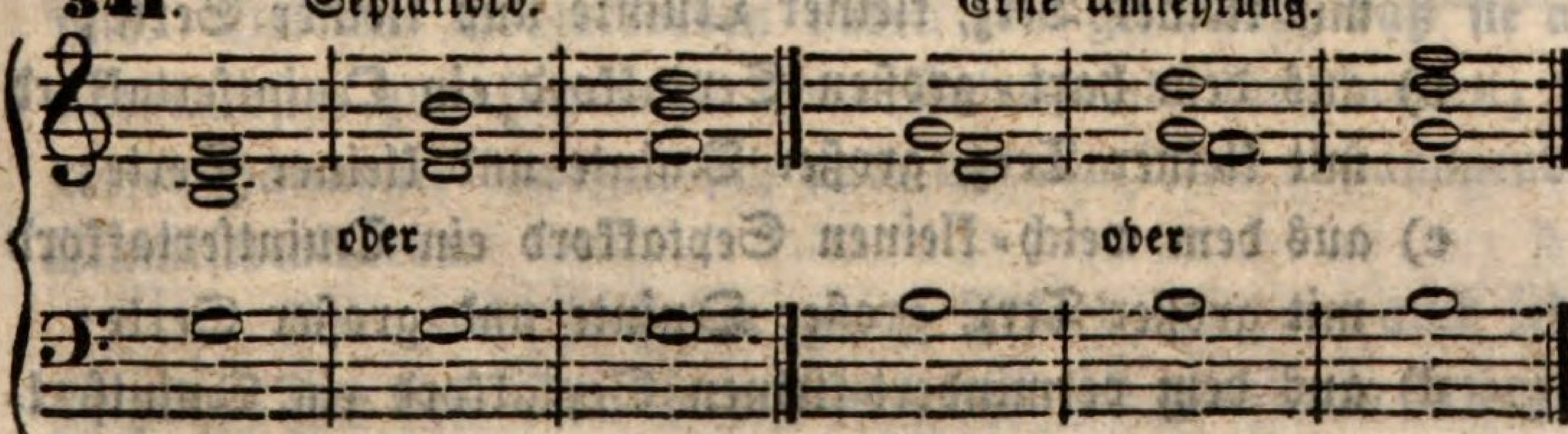
§. 61.

Die Quintsextakkorde des Durgeschlechts.

1. Den Dreiklang haben wir als einen Stammakkord kennen gelernt, durch dessen Umkehrung andere Akkorde, der Sext- und Quartsextakkord, entstehen. Ein solcher Stammakkord ist auch der Septakkord, denn auch seine Intervalle sind einer Umkehrung fähig, indem dessen Terz, Quinte und Septime in den Baß, der Grundton aber in eine obere Stimme gelegt werden kann, wodurch ebenfalls andere Akkorde entstehen.

2. Man kann bei dem Septakkord 3 Umkehrungen unterscheiden. Die erste Umkehrung besteht darin, daß man die Terz in den Baß legt und den Grundton in eine der obern Stimmen versetzt, z. B.:
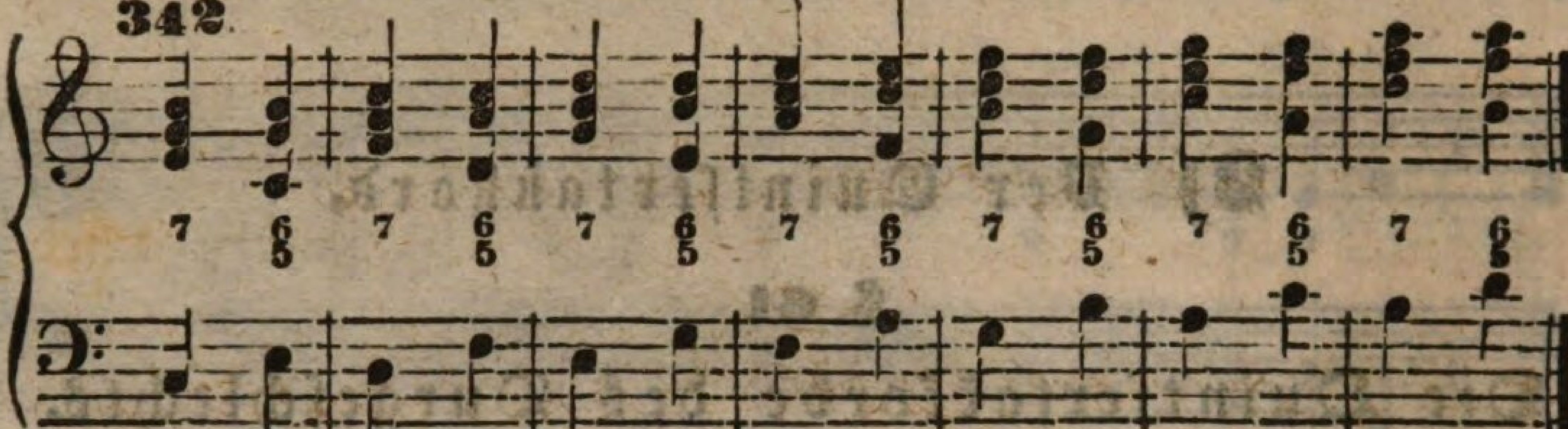
341. Septakkord. Erste Umkehrung.



3. Um diesem neuen Akkord einen Namen zu geben, hat man ebenso, wie bei den Umkehrungen des Dreiklangs, den Baß als Prime zu betrachten und zu untersuchen, in welchem Verhältniß die höhern Töne zu demselben stehen. Man findet, daß die höhern Töne gegen den Baß eine Terz, Quinte und Sexte bilden. Der Akkord wird daher Terzquintsextakkord oder kürzer Quintsextakkord genannt und in der Generalbaßschrift durch $\frac{6}{5}$ bezeichnet.

4. Daß sich aus jedem Septakkord einer Durtonart ein Quintsextakkord bilden läßt, kann aus folgender Darstellung ersehen werden:

342.



5. Hier sind sämmtliche Septakkorde der C-Leiter in Quintsextakkorde umgeformt worden. Zugleich ersiebt man, daß der Quintsextakkord seinen Sitz in der Tonleiter immer um eine Terz höher hat, als sein Stammakkord; auch ist wahrzunehmen, daß der Baß im Quintsextakkord ursprüngliche Terz, die Terz ursprüngliche Quinte, die Quinte ursprüngliche Septime und die Sexte ursprünglicher Grundton ist.

6. Haben wir im Durgeschlechte früher viererlei Septakkorde unterschieden, so können wir hier auch viererlei Quintsextakkorde unterscheiden:

a) Aus dem Hauptseptakkord entsteht ein Quintsextakkord mit kleiner Terz, kleiner Quinte und kleiner Sexte;
b) aus dem hart-großen Septakkord ein Quintsextakkord mit kleiner Terz, großer Quinte und kleiner Sexte;
c) aus dem weich-kleinen Septakkord ein Quintsextakkord mit großer Terz, großer Quinte und großer Sexte;
d) aus dem vermindert-kleinen Septakkord ein Quintsext-

akkord mit kleiner Terz, großer Quinte und großer Sexte.

7. Um diese verschiedenen Quintsextakkorde im Hinblick auf die Größe ihrer Intervalle und deu Sitz, den sie in der Tonleiter einnehmen, kurz zu bezeichnen, bedienen wir uns derselben Ziffern, durch die ihre Stammakkorde bezeichnet wurden, fügen aber denselben — da der Quintsextakkord die erste Umkehrung des Septakkords ist — noch einen Querstrich bei. Die 7 Quintsextakkorde, die in einer Dur-Tonart vorkommen, bezeichnen wir also in folgender Weise:

$\underline{I^7}$ $\underline{II^7}$ $\underline{III^7}$ $\underline{IV^7}$ $\underline{V^7}$ $\underline{VI^7}$ $\underline{VII^{\overset{7}{0}}}$

8. Auch der Quintsextakkord kann, wie alle frühern Akkorde, in verschiedenen Lagen auftreten. Man unterscheidet bei ihm eine Terz-, Quint- und Sextlage, und jede dieser Lagen läßt sich wieder in enger und zerstreuter Harmonie darstellen.

Aufgabe.

96. Die G-dur-Leiter ist mit Septakkorden zu besetzen, die dann in Quintsextakkorde umzubilden und in 3 verschiedenen Lagen niederzuschreiben sind!

---

§. 62.

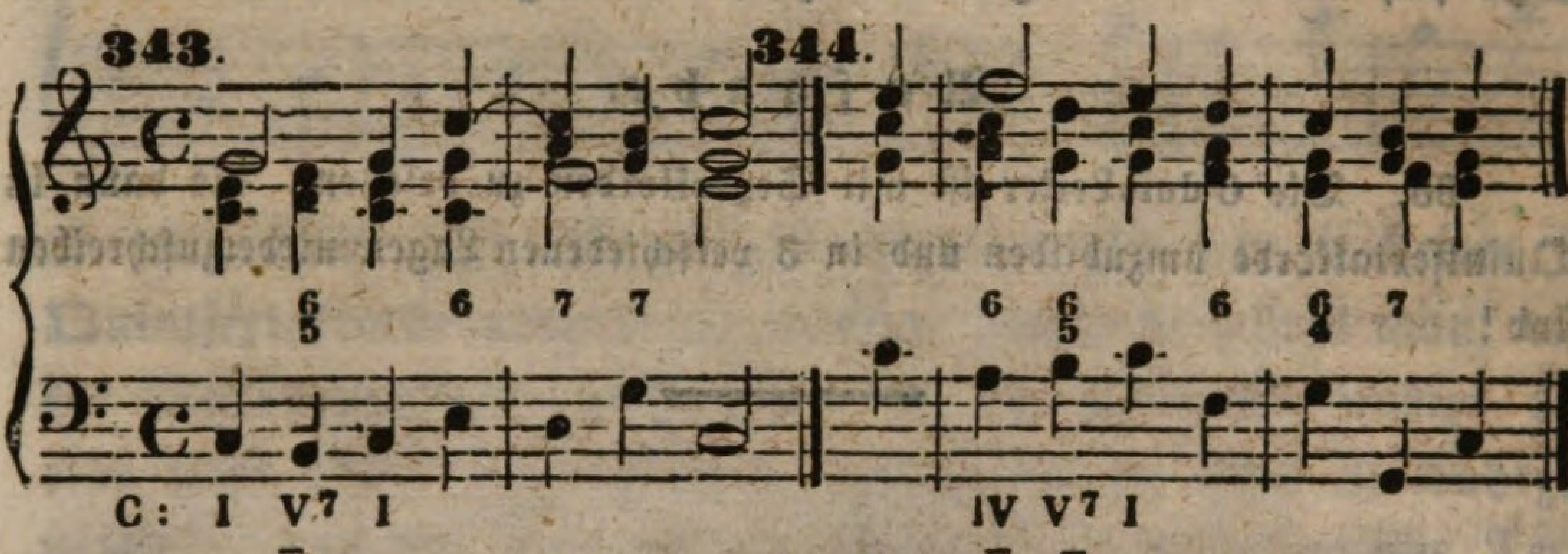
Verwendung der Quintsextakkorde des Durgeschlechts zu harmonischen Sätzen.
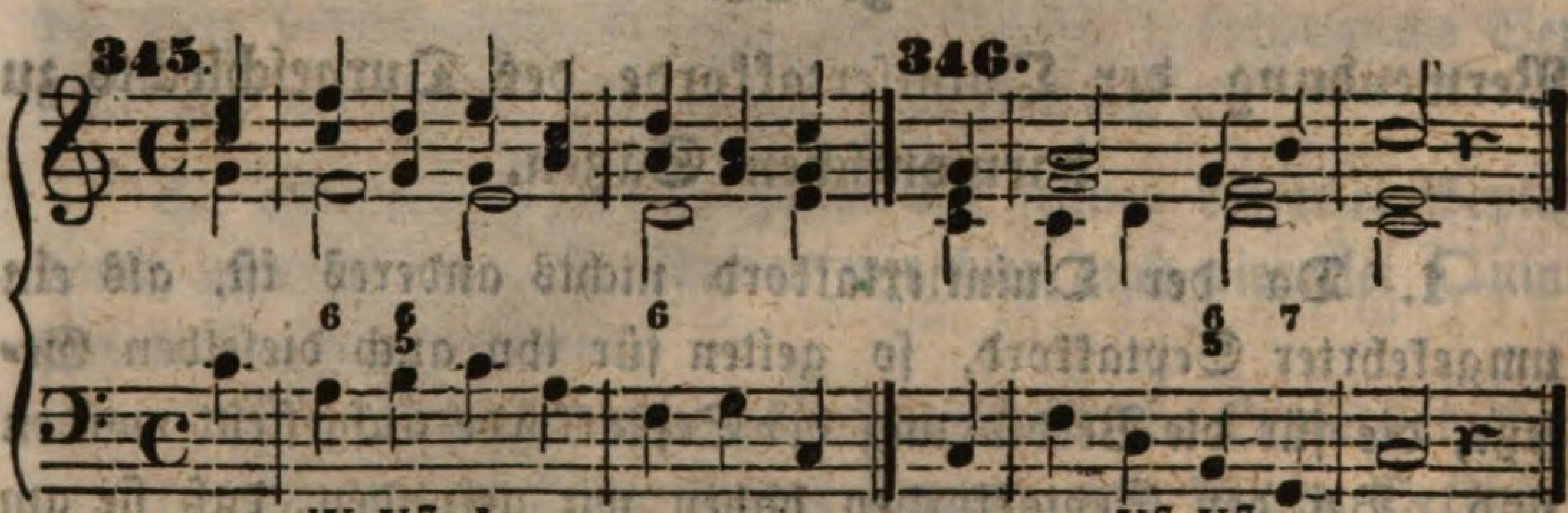
1. Da der Quintsextakkord nichts anderes ist, als ein umgekehrter Septakkord, so gelten für ihn auch dieselben Gesetze, die für die Verbindung der Septakkorde aufgestellt worden sind. Bei den Septakkorden haben wir gefunden, daß sie am natürlichsten zur Harmonie ihrer Unterquinte fortschreiten; zu dieser Harmonie bewegen sich auch die von ihnen abstammenden Quintsextakkorde.

2. Aber nicht bloß der ganze Akkord, sondern auch jeder einzelne Ton des Quintsextakkords will sich gerade so bewegen,

wie er sich im Septakkord bewegt hat. Hatte die Septime des Septakkords das Verlangen, eine Stufe abwärts fortzuschreiten, so tritt dieses Verlangen auch bei der Quinte im Quintsextakkord hervor. Fand man es für nöthig, die Septimen der Nebenseptakkorde vorzubereiten, so wird man das Bedürfniß der Vorbereitung auch den Quinten in den von ihnen abstammenden Quintsextakkorden zugestehen müssen. War der Septime des Dominantseptakkords ein freier Eintritt gestattet, so will auch die Quinte des von ihm abstammenden Quintsextakkords von dieser Freiheit Gebrauch machen; kurz, jedes umgekehrte Intervall will gerade so behandelt sein, wie es als ursprüngliches behandelt wurde.

3. Diese Grundsätze im Auge behaltend, suchen wir zuerst, den vom Dominantseptakkord abstammenden Quintsextakkord in Beispielen anzuwenden.





Die Quinte, als ursprüngliche Septime, tritt in Nr. 343 frei ein, in den übrigen Beispielen erscheint sie vorbereitet. In Nr. 346 schreitet der Quintsextakkord zu seinem Stammakkord fort und es findet erst mit diesem seine Auflösung. Eine trugschlußfallmäßige Fortführung des Quintsextakkords, wie wir solche
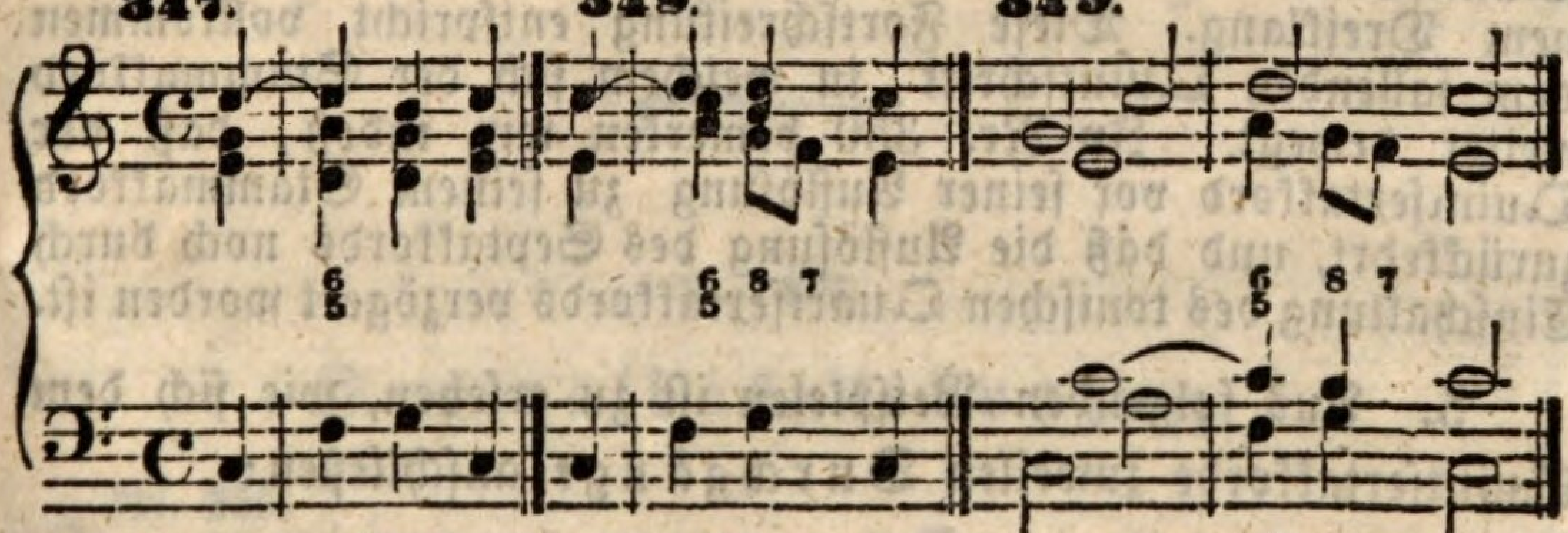
beim Dominant=Septakkord kennen gelernt haben, kommt gewöhnlich nicht vor, da solche dem Wesen eines Trugschlusses zu wenig entspricht. Durch einen Trugschluß soll nämlich ein wirklicher Schluß umgangen werden. Da aber durch den Quintsextakkord kein wirklicher Schluß, d. h. kein solcher, der das Gemüth zu vollkommener Ruhe einführt, gebildet werden kann, so ist auch kein Bedürfniß vorhanden, einen Schluß zu umgehen.

Aufgabe.

97. Die Akkordverbindungen: I $\underline{V}^7$ I (aus tonischer Harmonie und Dominant=Quintsextakkord bestehend) sind in 3 verschiedenen Lagen in allen Durtonarten zu spielen!
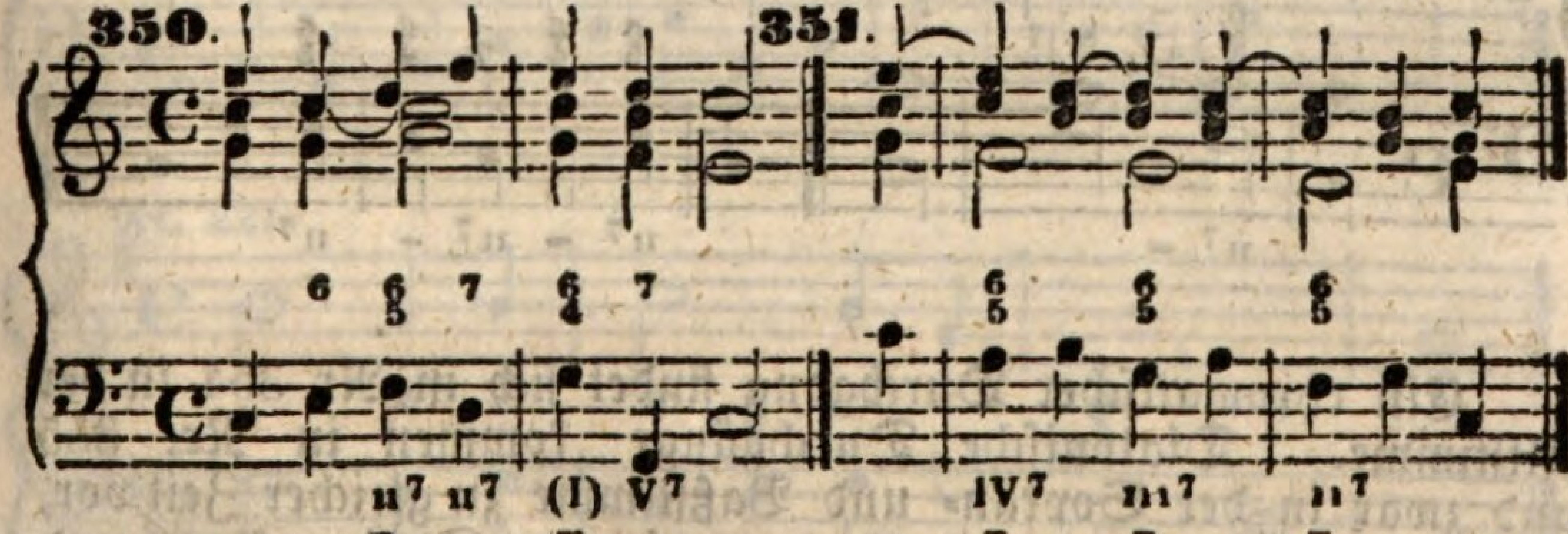
4. Wie die Quintsextakkorde, die aus Nebenseptakkorden entspringen, sich zu harmonischen Sätzen verwenden lassen, zeigen folgende Beispiele:

347. 348. 349.



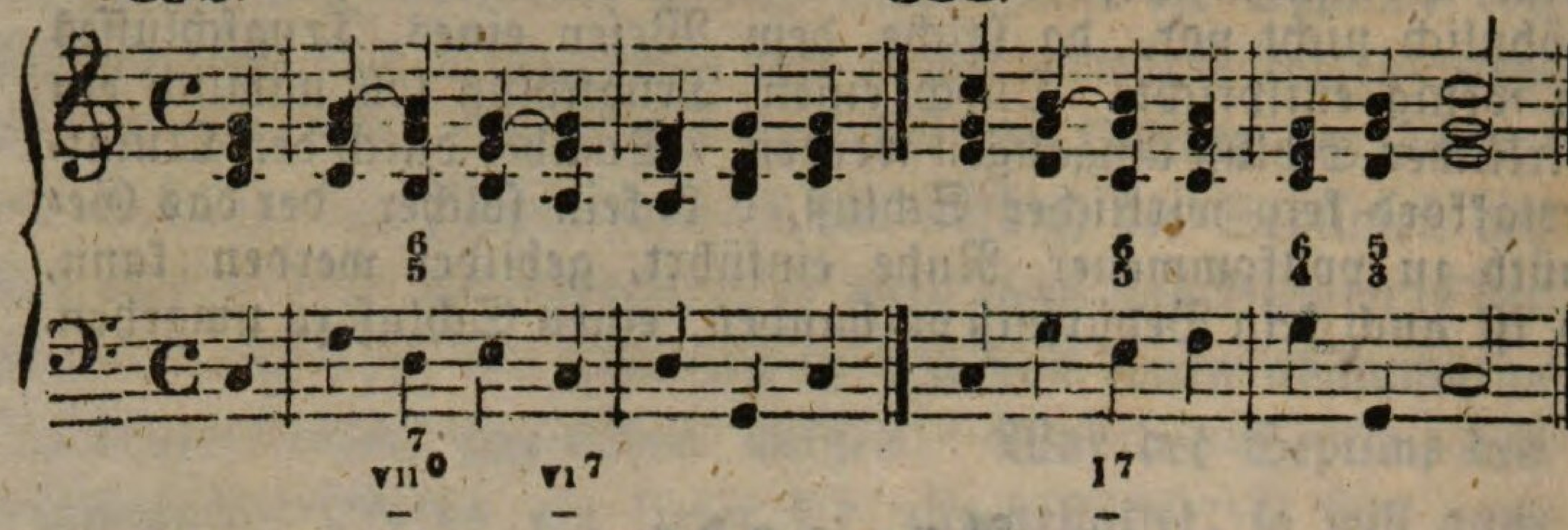
$\underline{\text{II}}^7$ V — $\underline{\text{II}}^7$ V — VI II⁷

350. 351.



$\underline{\text{II}}^7$ $\underline{\text{II}}^7$ (I) $\underline{\text{V}}^7$ — $\underline{\text{IV}}^7$ $\underline{\text{III}}^7$ $\underline{\text{II}}^7$

352. 353.
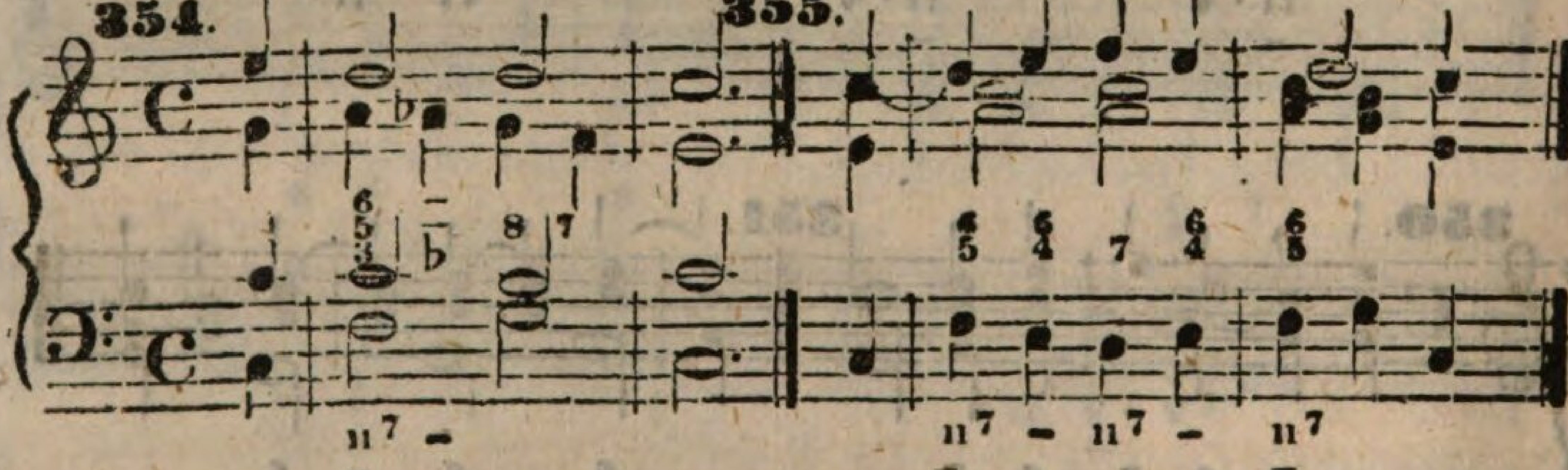


In diesen Neben-Quintsextakkorden tritt die Quinte, als Dissonanz, überall gebunden auf. Um dieses möglich zu machen, mußte manchmal von der gewöhnlichen Verdopplungsweise Umgang genommen werden. So hat man z. B. in Nr. 348 die Quinte im ersten Akkord weggelassen und die Octave im Einklang verdoppelt, damit die im nächsten Akkord im Alt auftretende dissonirende Quinte gebunden erscheine. Aus ähnlichem Grunde hat man in Nr. 349 bei dem zweiten Akkord die Terz verdoppelt. —

Was die Auflösung betrifft, so schreitet der Baß des Quintsextakkords am natürlichsten eine Stufe aufwärts zu einem Dreiklang. Diese Fortschreitung entspricht vollkommen dem fallenden Quintschritt, in welchem sich der Stammakkord weiter bewegt. In Nr. 350 bemerken wir indeß, daß der Quintsextakkord vor seiner Auflösung zu seinem Stammakkord zurückkehrt, und daß die Auflösung des Septakkords noch durch Einschaltung des tonischen Quartsextakkords verzögert worden ist.

5. Aus folgenden Beispielen ist zu ersehen, wie sich dem Quintsextakkorde zuweilen Durchgänge anschließen:

354. 355.
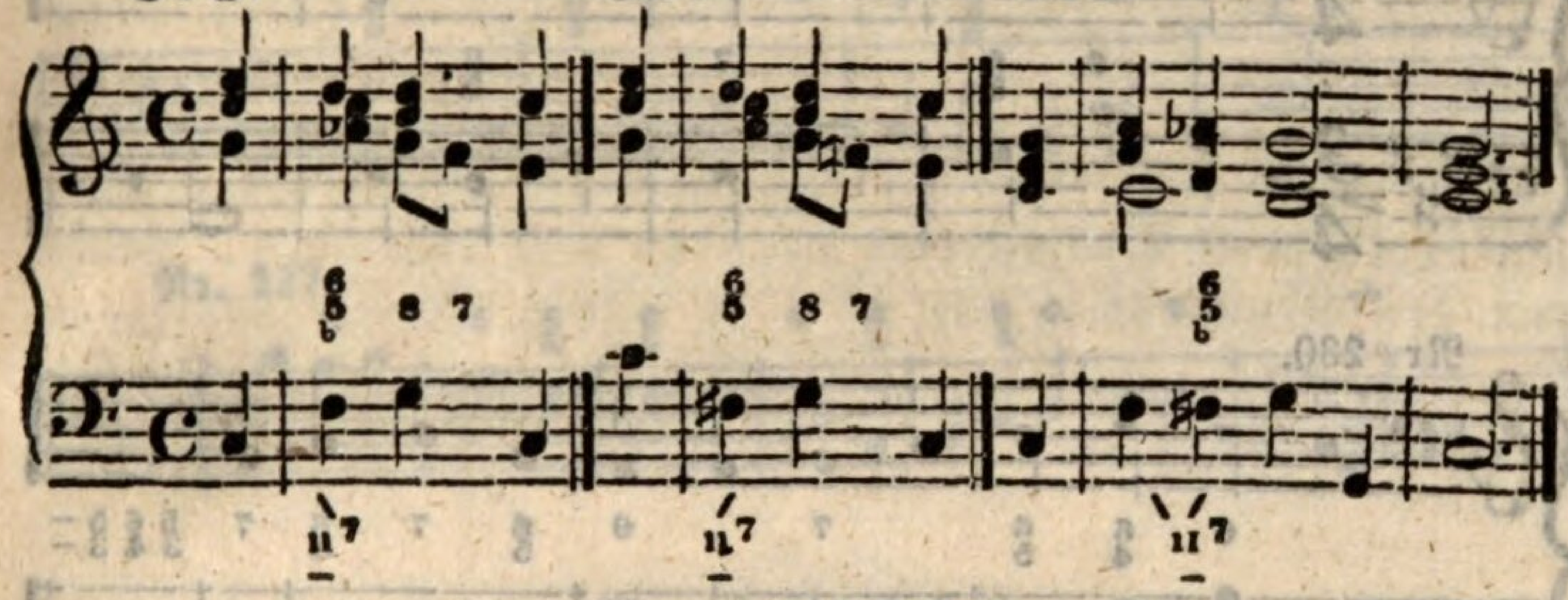


Ein chromatischer Durchgang findet sich in Nr. 354 in der Altstimme. Diatonische Durchgänge kommen in Nr. 355 und zwar in der Sopran- und Baßstimme zu gleicher Zeit vor, indem hier ein Quintsextakkord zu seinem Stammakkord und dieser wieder zum Quintsextakkord fortschreitet, wobei die in

der Sopran- und Baßstimme sich ergebenden Terzsprünge diatonisch ausgefüllt werden. In Folge dieser Durchgänge bilden sich dem Anscheine nach Quartsextakkorde, die aber nur als Durchgangsakkorde zu betrachten sind.

6. Auch alterirte Quintsextakkorde kommen zuweilen zur Anwendung. Folgende Beispiele zeigen, wie der Quintsextakkord der 4. Leiterstufe auf mannigfache Weise alterirt werden kann:

356. 357. 358.
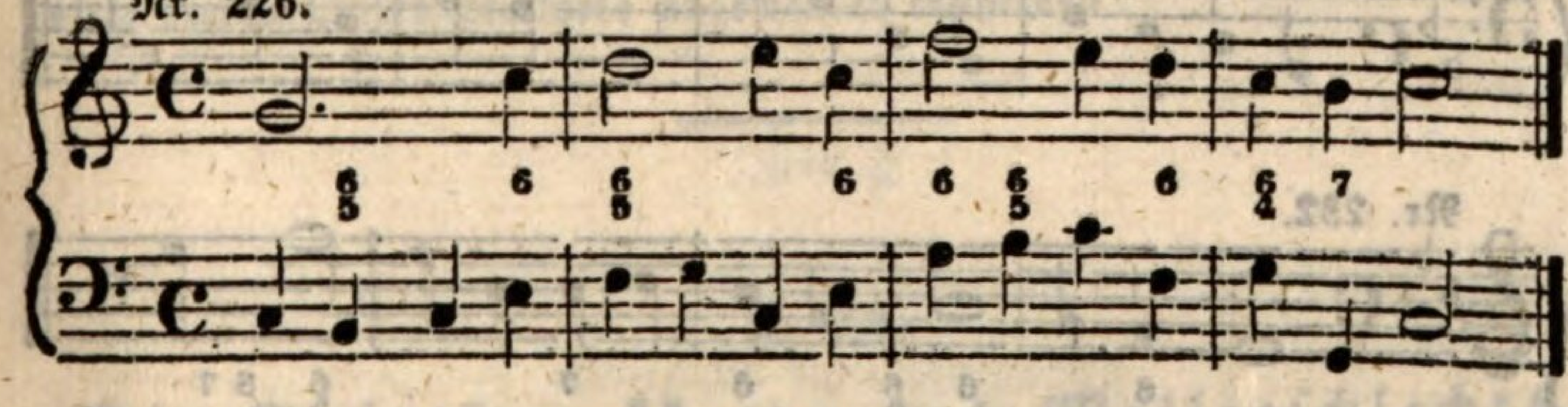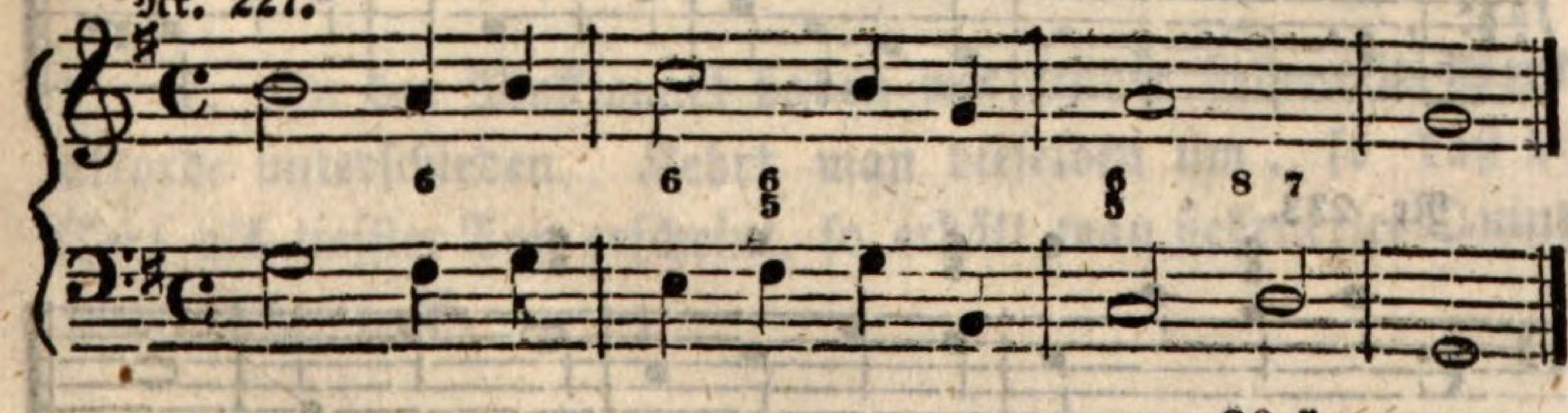


---

§. 63.

Generalbaß-Uebungen.

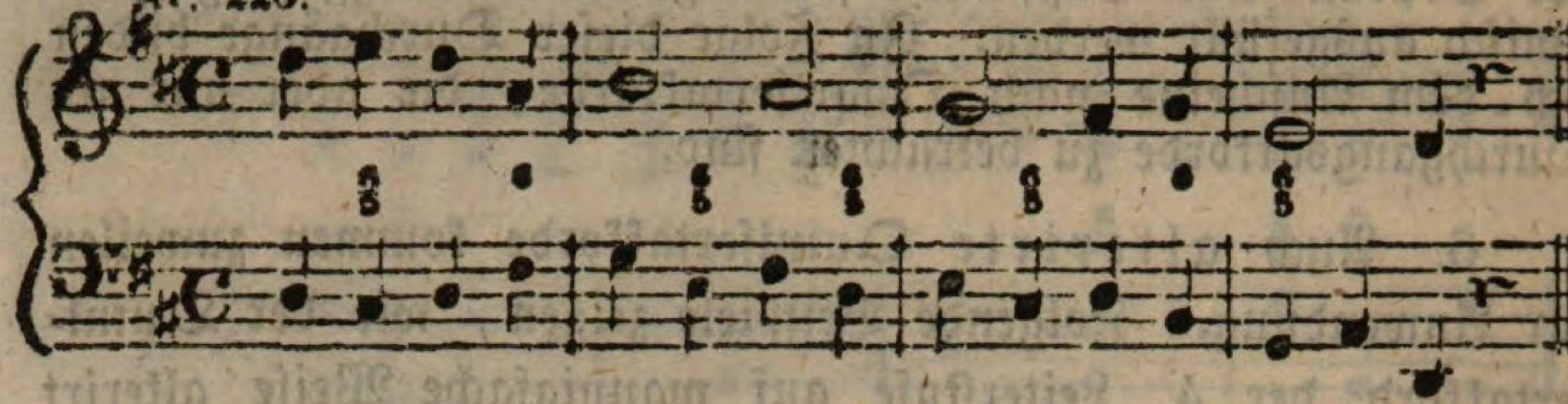
Nr. 226.



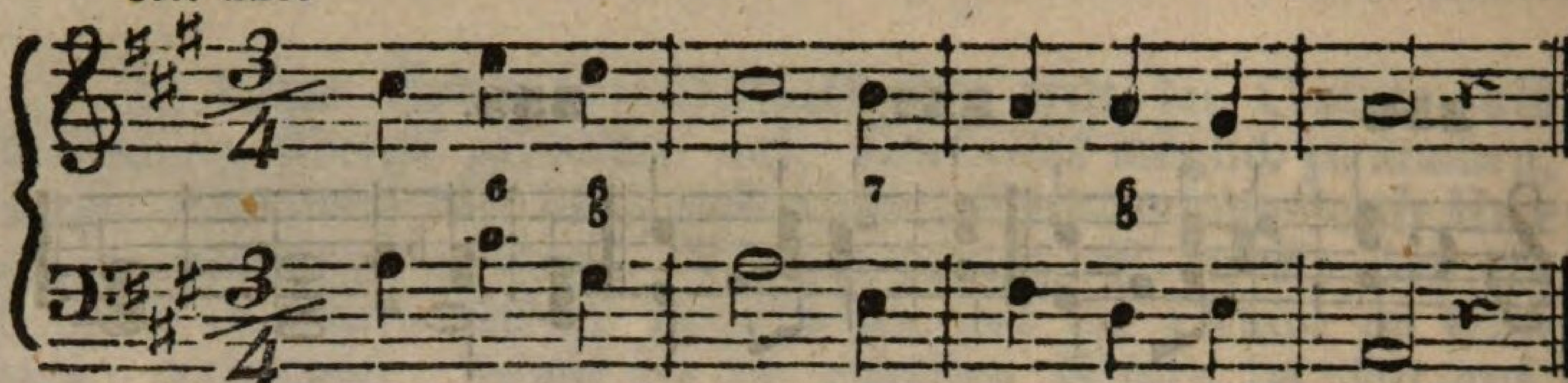
Nr. 227.



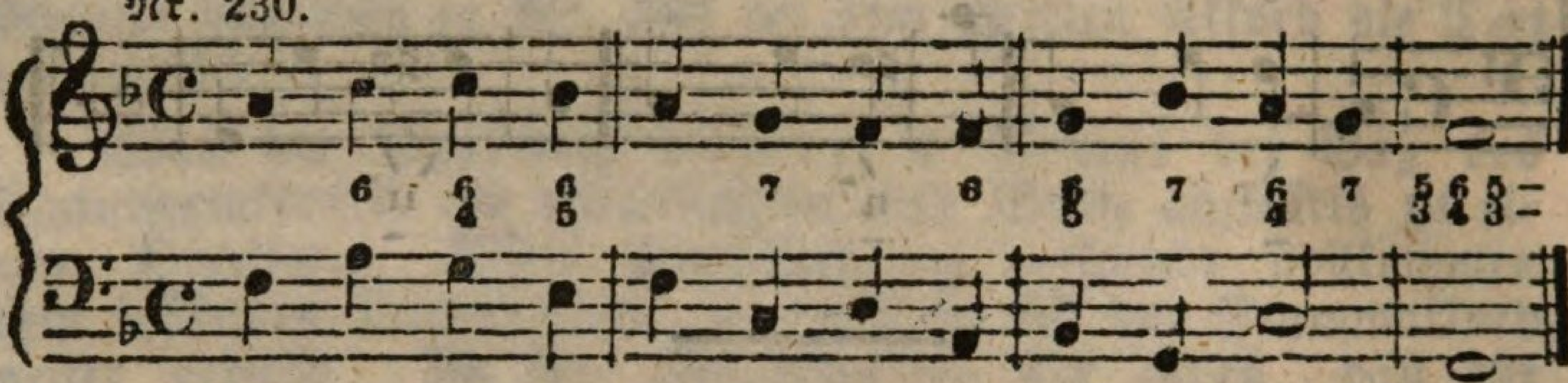
Nr. 228.



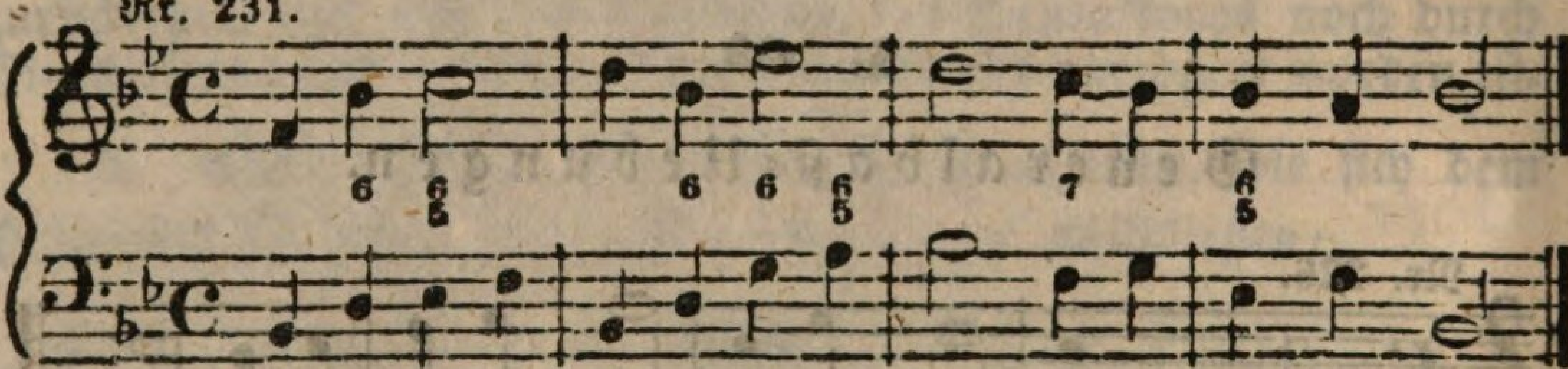
Nr. 229.



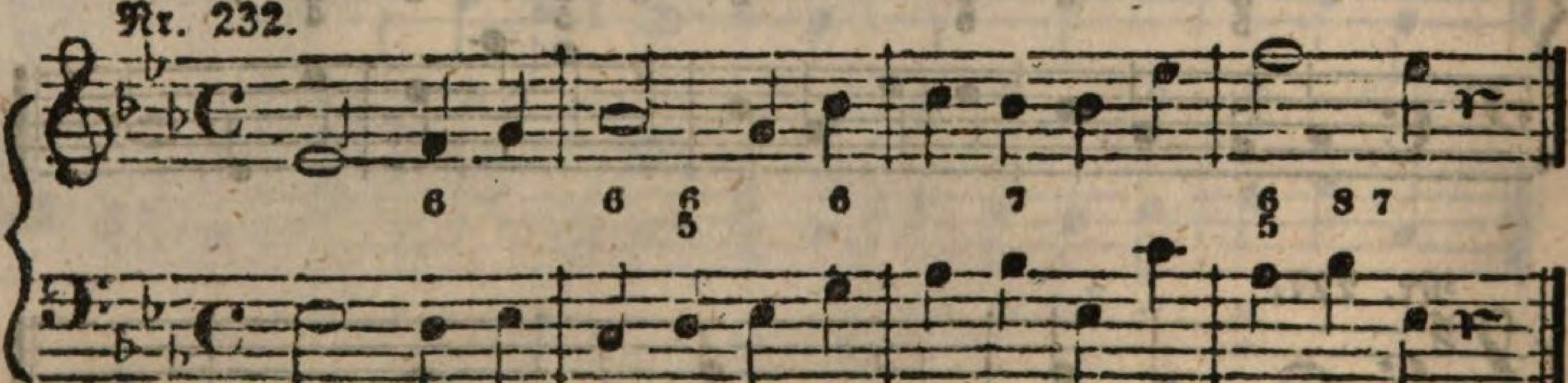
Nr. 230.
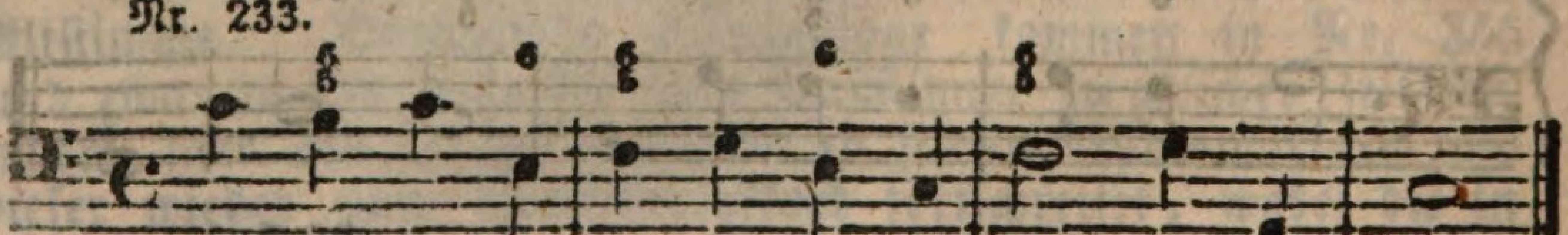


Nr. 231.
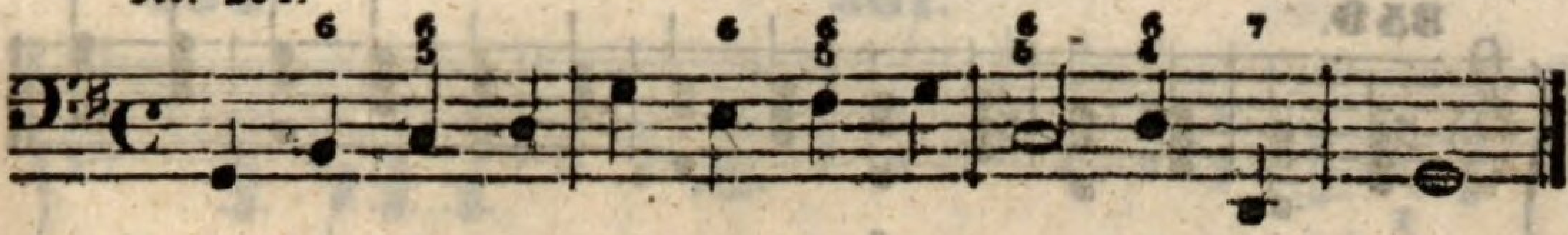


Nr. 232.
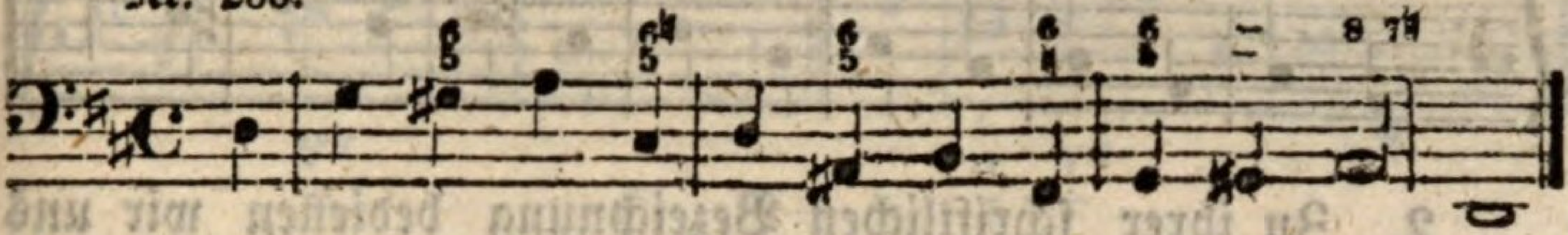


Nr. 233.
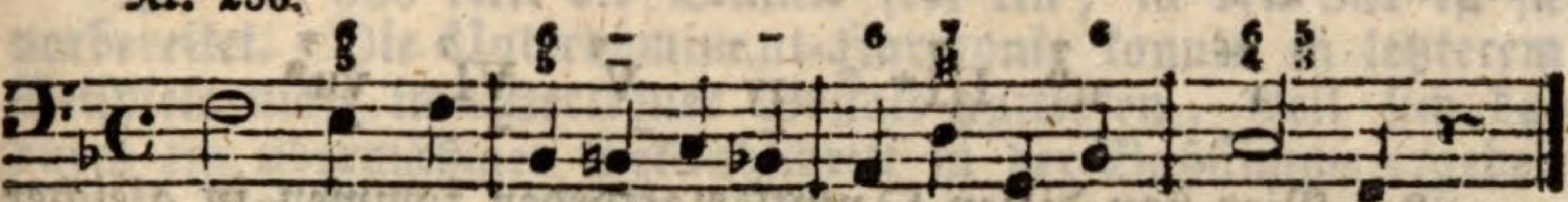


Nr. 234.
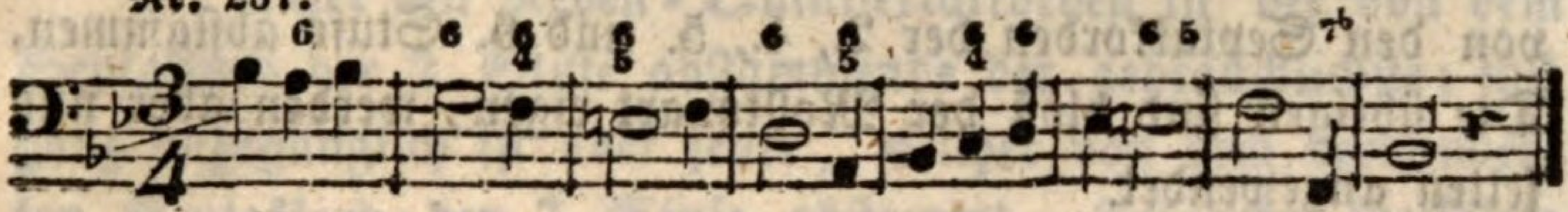


Nr. 235.



Nr. 236.



Nr. 237.



Aufgaben.

98. In G-, D-, F- und B-dur sind 4 taktige Tonsätze zu bilden, welche den Dominant-Quintsextakkord enthalten!

99. Man bilde Sätze in F-, A- und Es-dur, in welchen der Quintsextakkord der 4. Leiterstufe vorkommt!

100. Man bilde Sequenzen in D- und B-dur, in welchen möglichst viele Neben-Quintsextakkorde angewendet erscheinen!
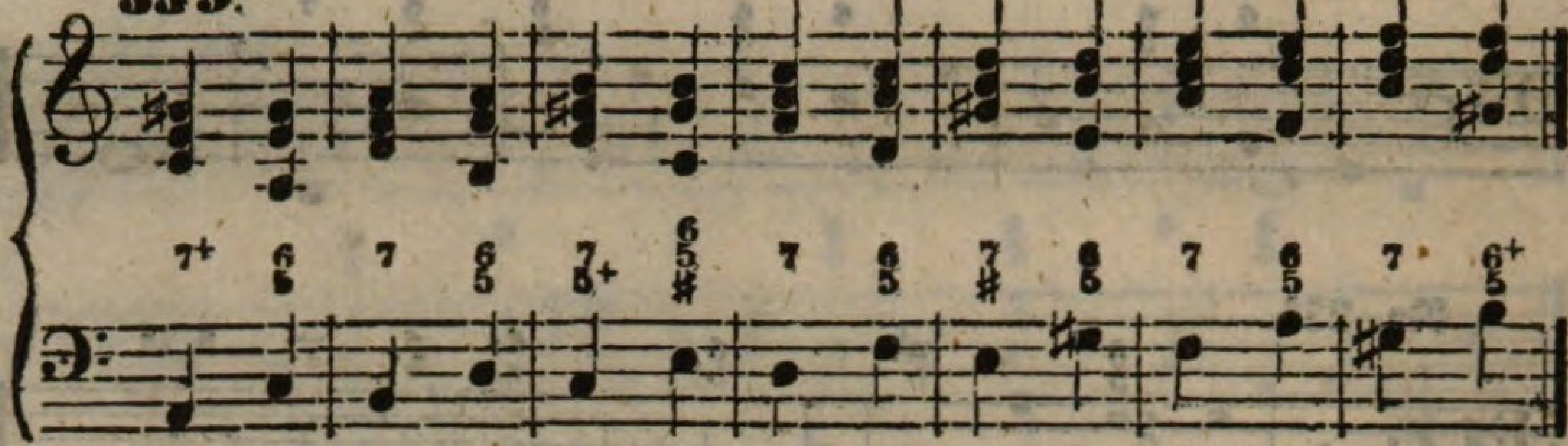
---

§. 64.

Die Quintsextakkorde des Mollgeschlechts.

1. In der Molltonart haben wir früher siebenerlei Septakkorde unterschieden. Kehrt man dieselben um, so daß die Terz als tiefster Ton erscheint, so erhält man siebenerlei Quintsextakkorde, z. B.

359.



2. Zu ihrer schriftlichen Bezeichnung bedienen wir uns folgender Ziffern mit angefügtem Querstrich:

$\underline{\text{i}}^{7+}$ $\underline{\text{ii}}^{7\circ}$ $\underline{\text{III}}^{7+}$ $\underline{\text{iv}}^{7}$ $\underline{\text{V}}^{7}$ $\underline{\text{VI}}^{7}$ $\underline{\text{vii}}^{7\circ}$

3. Vier von diesen Quintsextakkorden kommen in gleicher Größe schon in Durtonarten vor; es sind diejenigen, welche von den Septakkorden der 2., 4., 5. und 6. Stufe abstammen. Die übrigen sind bloß der Molltonart eigen, werden aber nur selten angewendet.

Aufgaben.

101. Sämmtliche Septakkorde, welche in G-moll vorkommen, sind in Quintsextakkorde zu verwandeln!

102. Welche von diesen Quintsextakkorden kommen in gleicher Größe auch in Durtonarten vor?

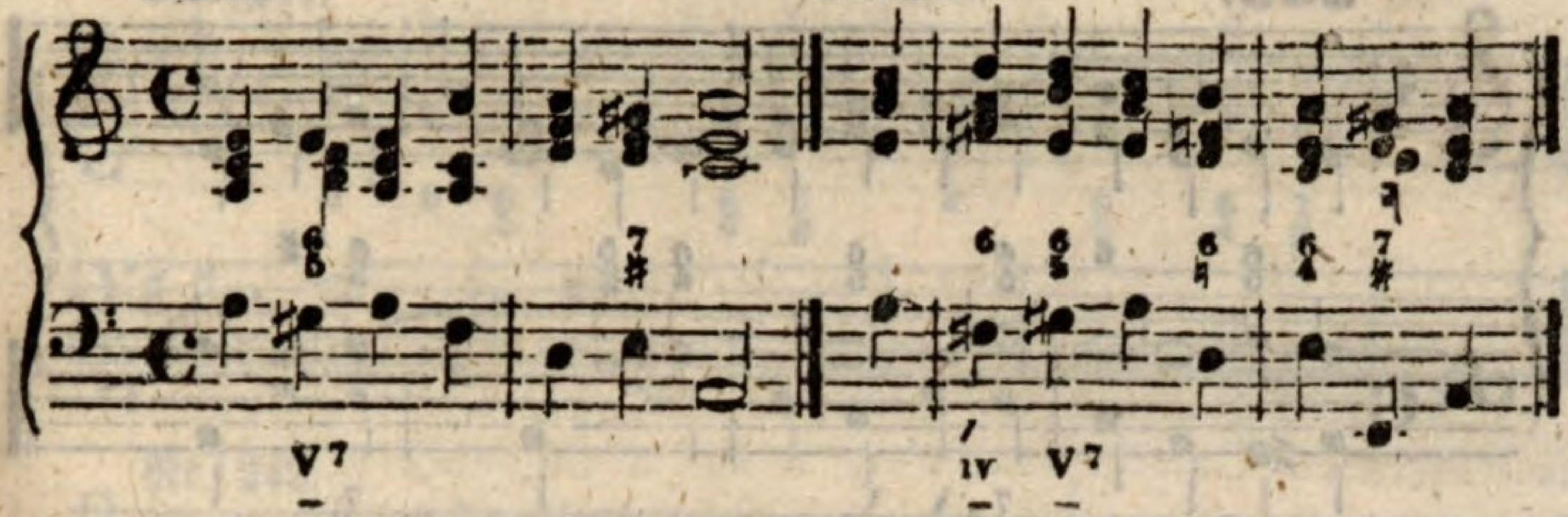
---

§. 65.

Verwendung der Quintsextakkorde des Mollgeschlechts zu harmonischen Sätzen.

1. Da die Quintsextakkorde des Mollgeschlechtes denselben Gesetzen folgen, wie ihre Stammakkorde, so genügt es, wenn die Art ihrer Verwendung bloß an Beispielen gezeigt wird. Am häufigsten wird der Dominant-Quintsextakkord angewendet, z. B.:
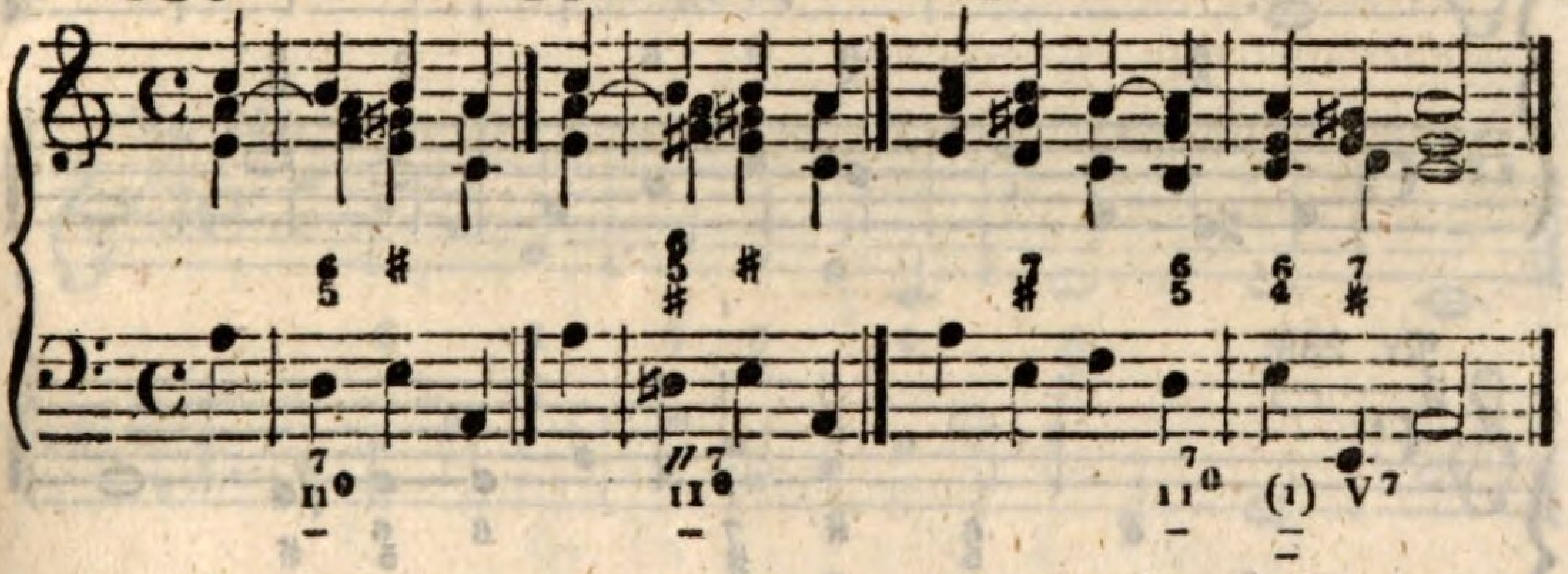
360. 361.
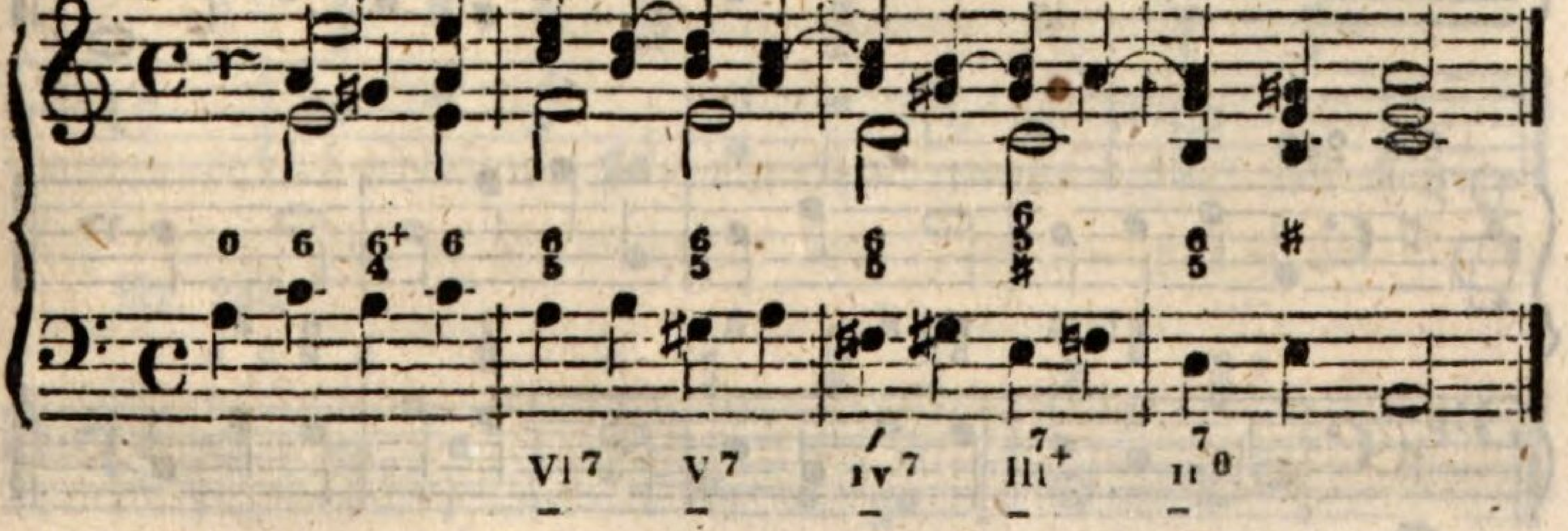


In Nr. 360 tritt die Quinte frei ein, in Nr. 361 ist sie vorbereitet. Die Unterdominant-Harmonie konnte in letzterem Beispiele nicht in leitertreuer Gestalt auftreten, weil sich dadurch ein übermäßiger Sekundschritt in der Baßstimme ergeben hätte. Um ihn zu vermeiden, hat man f in fis verwandelt.

2. Unter den Neben-Quintsextakkorden ist der von dem Septakkord der 2. Stufe abstammende der gebräuchlichste; fast ganz unzugänglich ist aber jener, welcher von dem verminderten Septakkord der 7. Stufe abstammt. Folgende Beispiele enthalten Neben-Quintsextakkorde:
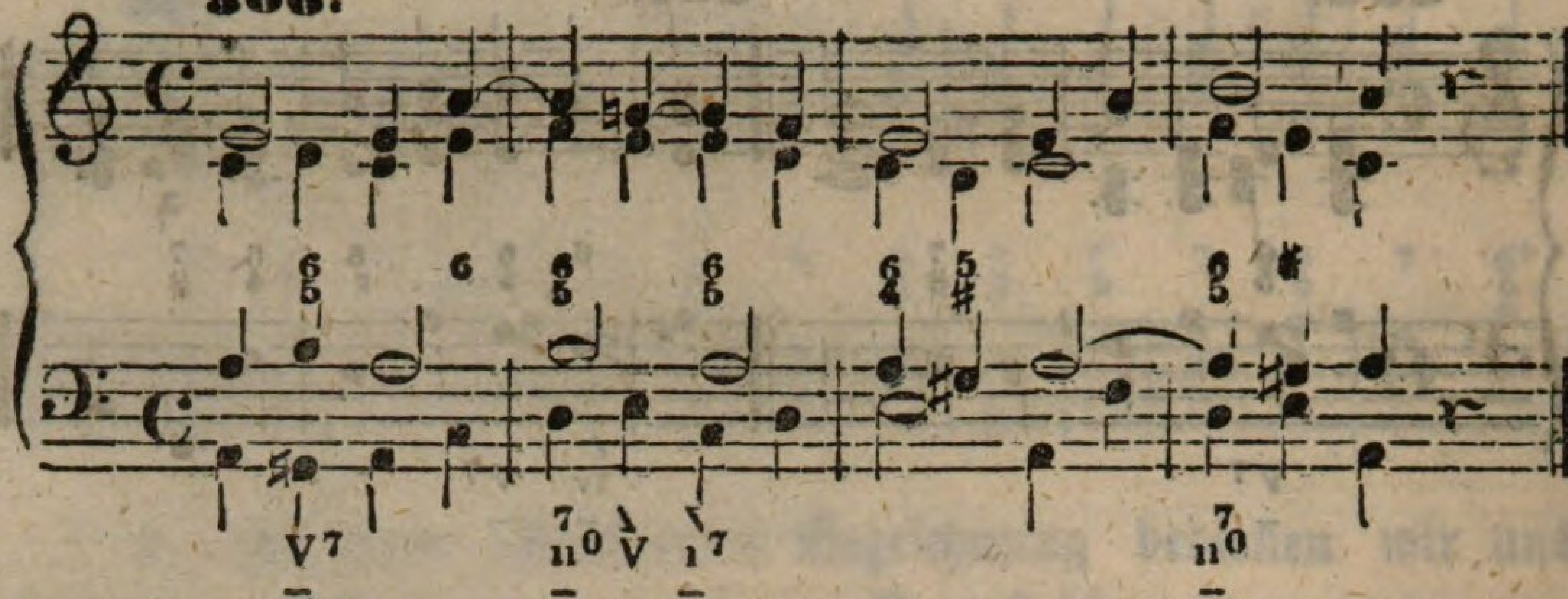
362. 363. 364.



365.



366.



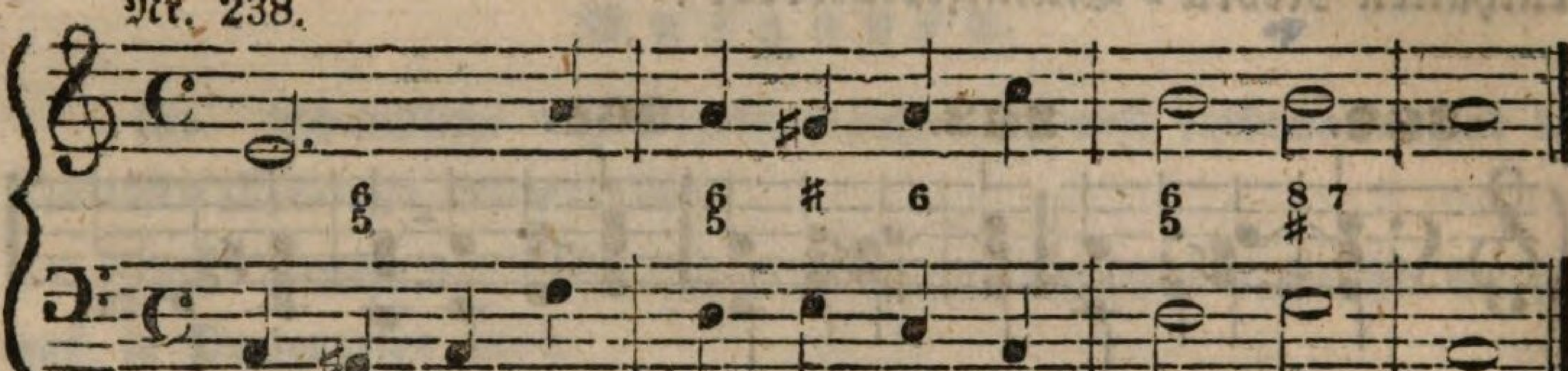
Welche Neben-Quintsextakkorde sind in jedem dieser Beispiele angewendet, und zu welchen Bemerkungen geben sie Veranlassung?
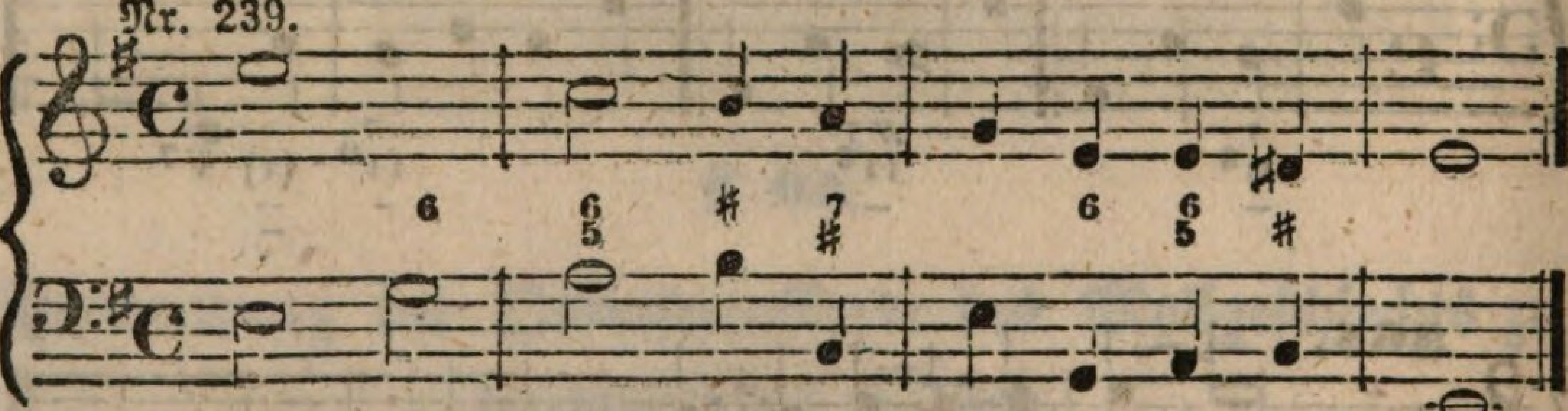
---

§. 66.

Generalbaß-Uebungen.

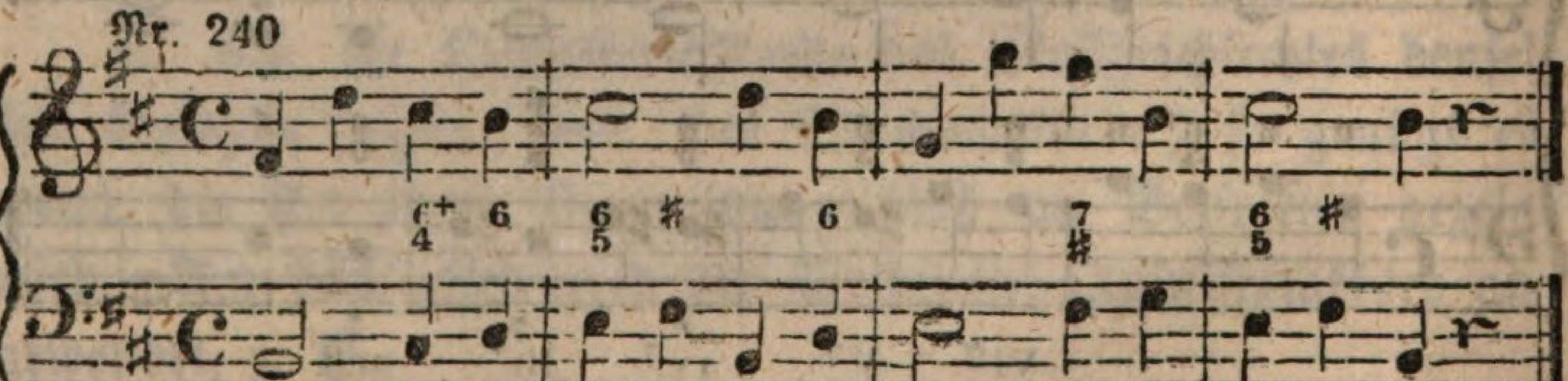
Nr. 238.
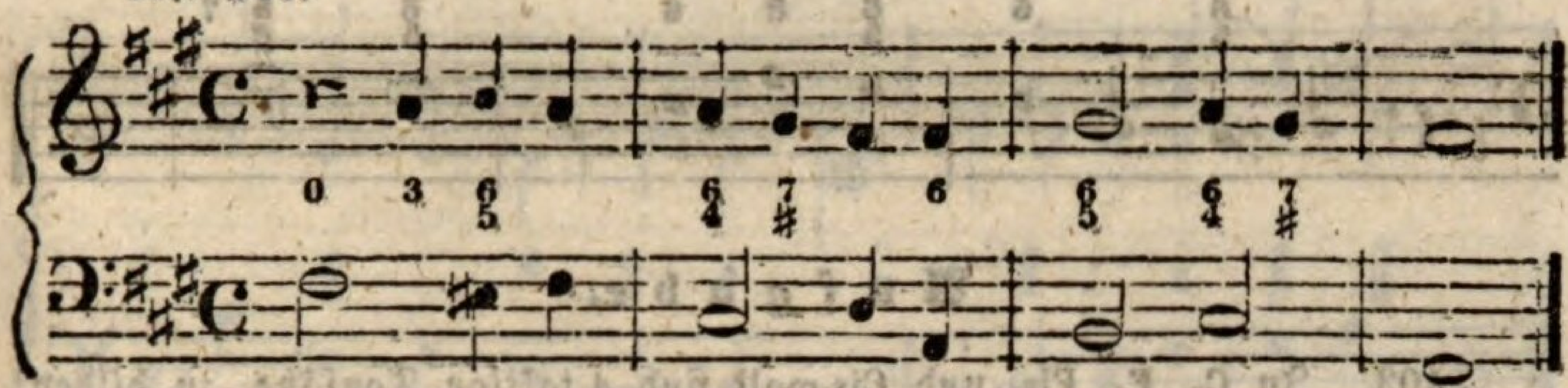


Nr. 239.
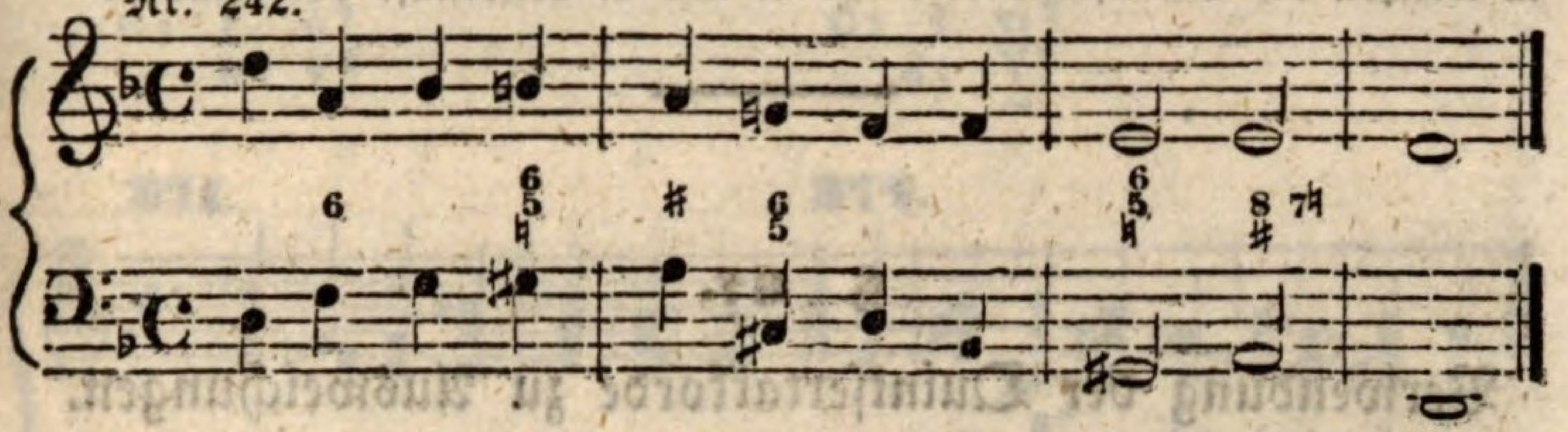


Nr. 240
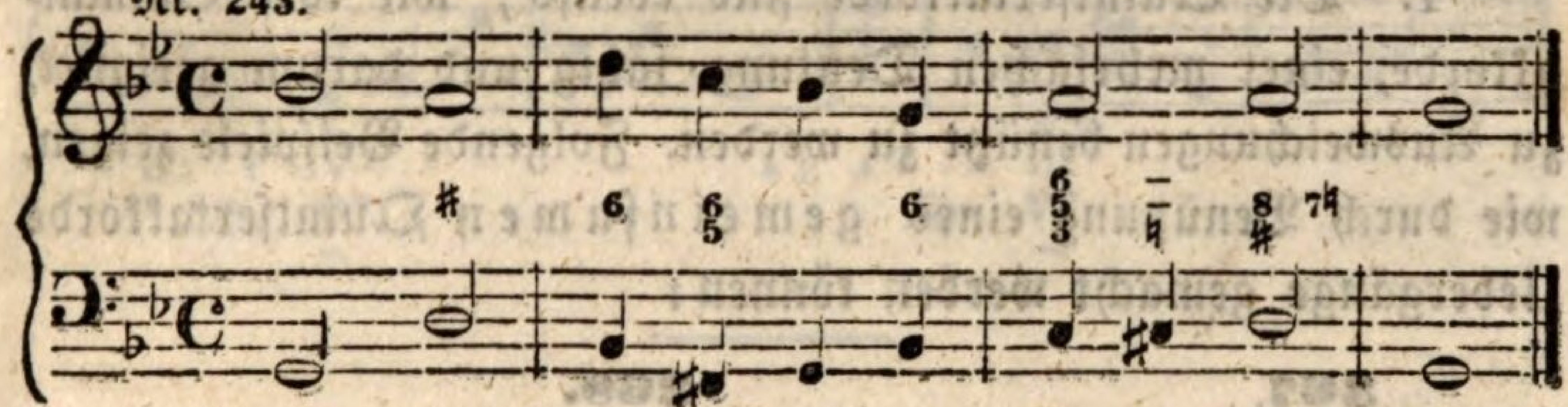


Nr. 241.
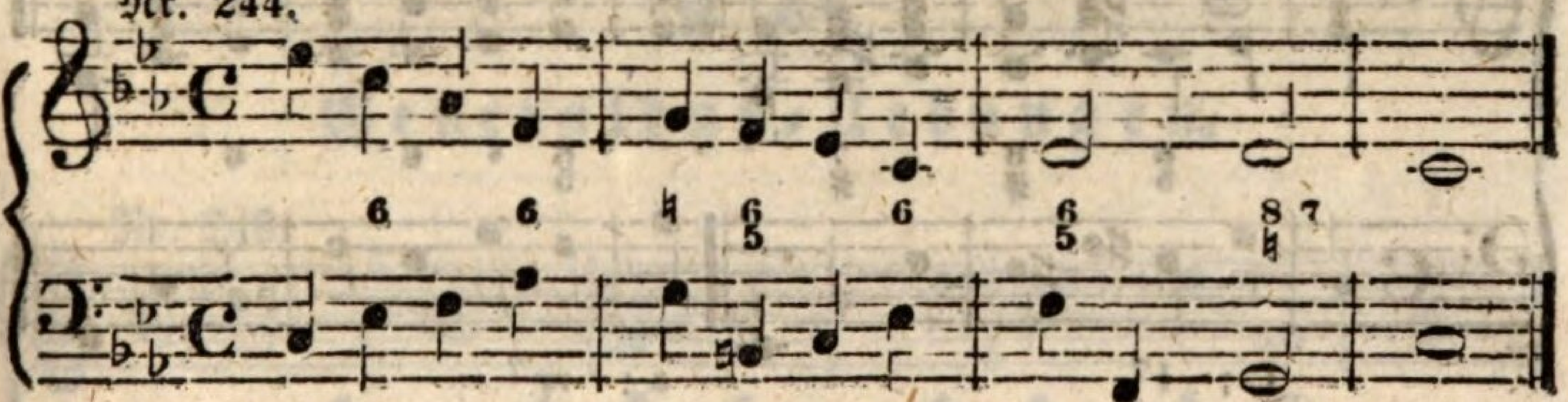


Nr. 242.



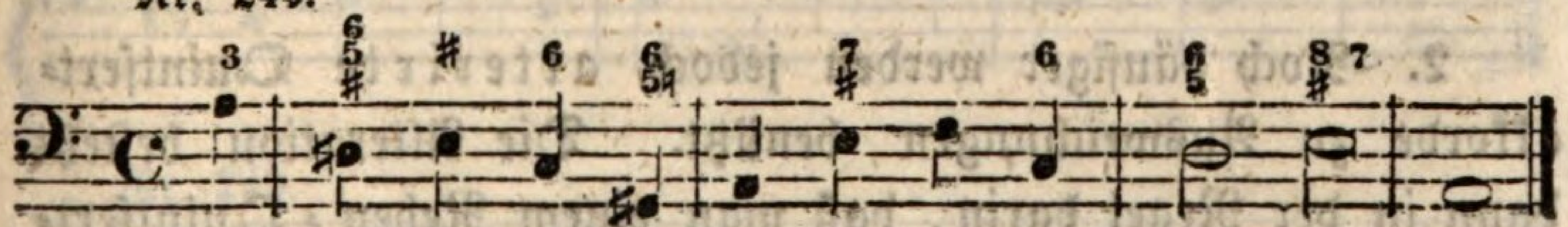
Nr. 243.
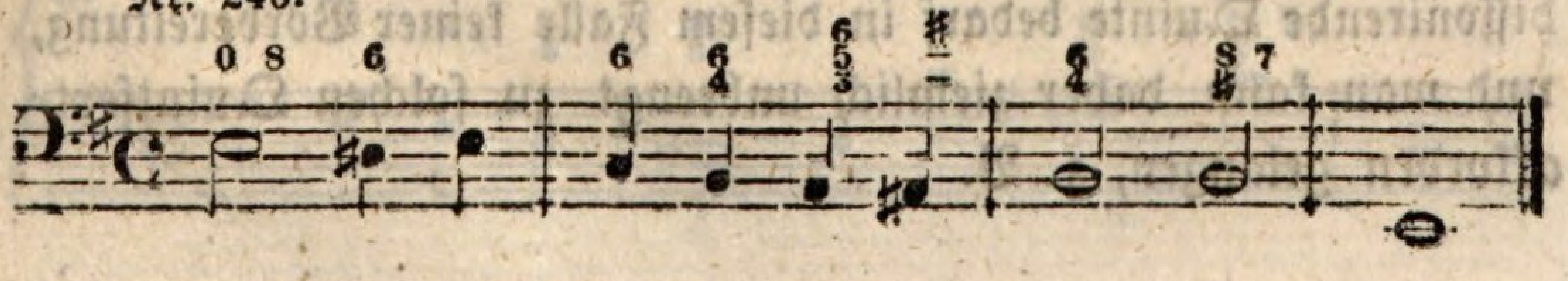


Nr. 244.
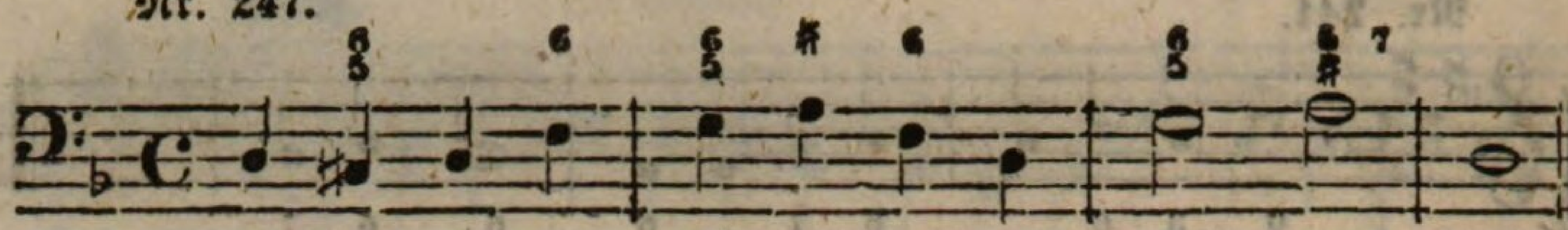


Nr. 245.



Nr. 246.



Nr. 247.



Aufgabe.

103. In C-, F-, Fis- und Cis-moll sind 4 taktige Tonsätze zu bilden, in welchen die Quintsextakkorde der 7. und 4. Leiterstufe vorkommen!

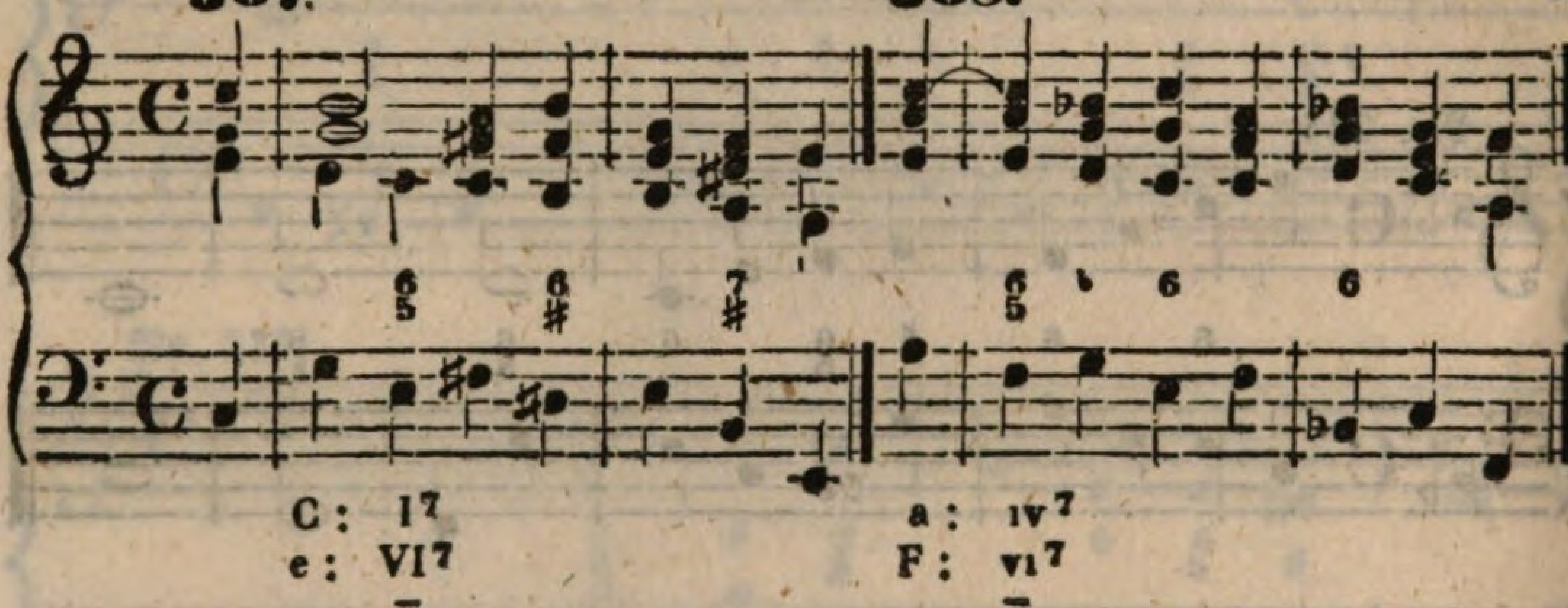
---

§. 67.

Verwendung der Quintsextakkorde zu Ausweichungen.
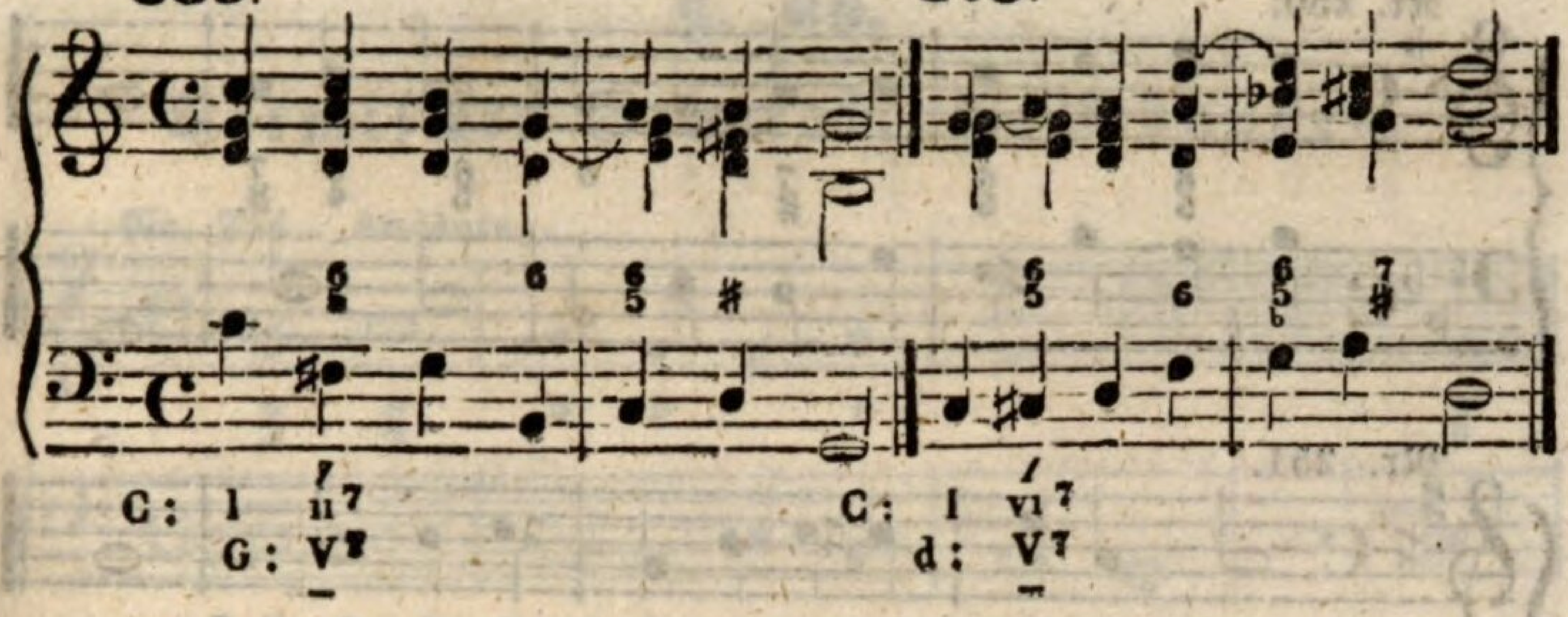
1. Die Quintsextakkorde sind ebenso, wie ihre Stammakkorde, einer mehrfachen Deutung fähig und darum geeignet, zu Ausweichungen benützt zu werden. Folgende Beispiele zeigen, wie durch Benützung eines gemeinsamen Quintsextakkords Uebergänge gemacht werden können:

367. 368.
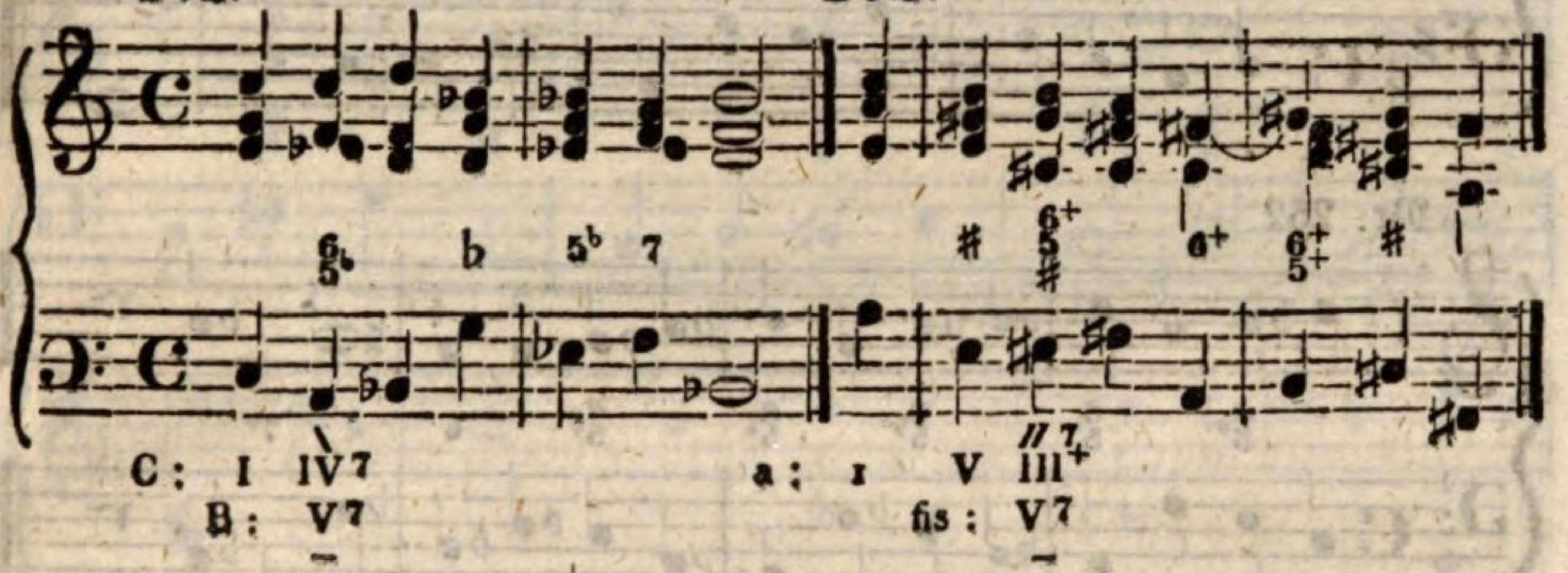


2. Noch häufiger werden jedoch alterirte Quintsextakkorde zu Ausweichungen benützt. Die Alteration besteht dann in der Regel darin, daß man einem Neben-Quintsextakkord die Form eines Haupt-Quintsextakkordes gibt. Die dissonirende Quinte bedarf in diesem Falle keiner Vorbereitung, und man kann daher ziemlich unbeengt zu solchen Quintsextakkorden gelangen, z. B.

369. 370.
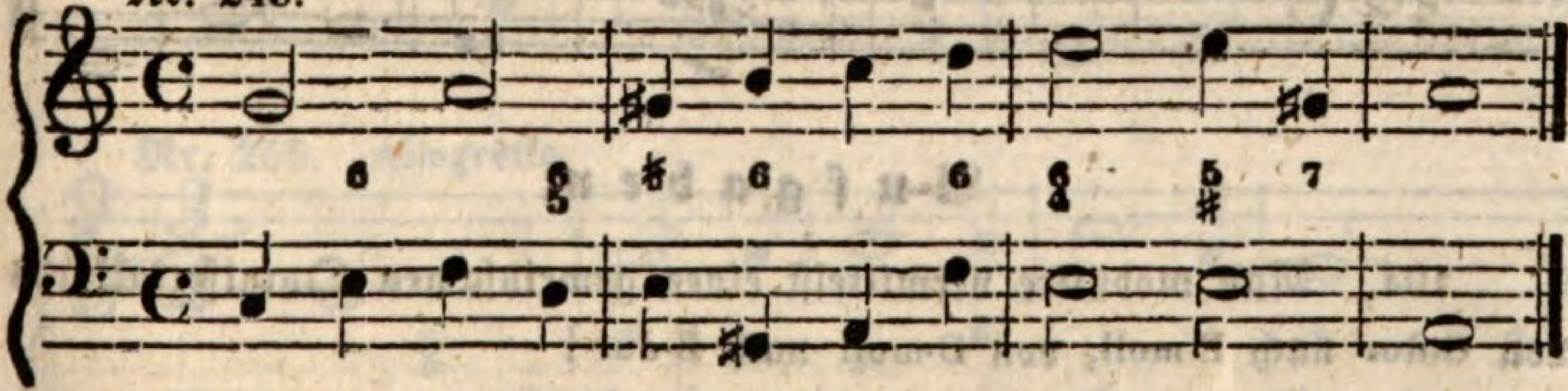


371. 372.
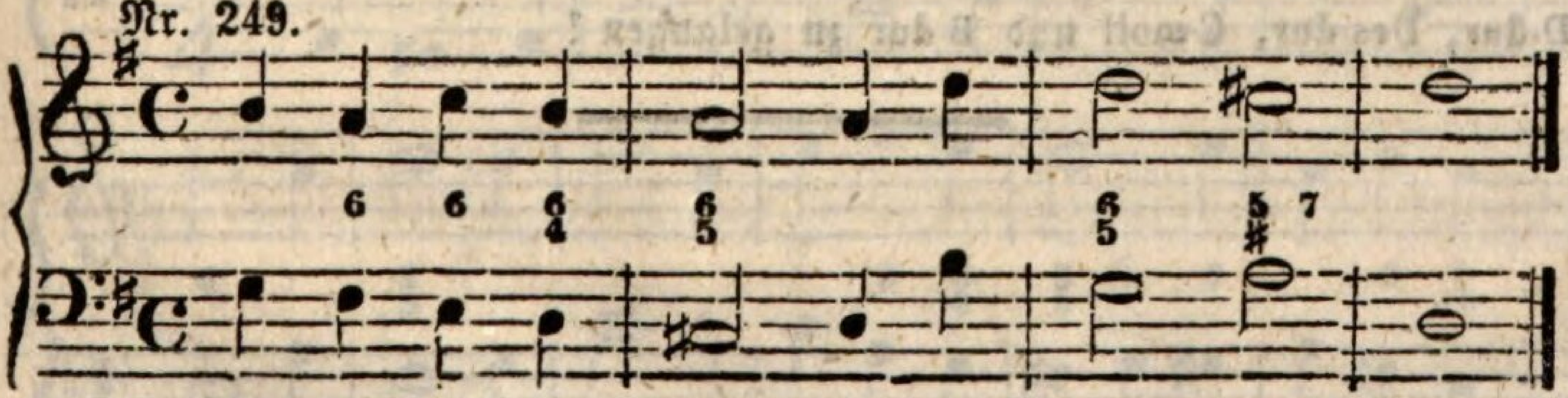


§. 68.

Generalbaß-Uebungen.

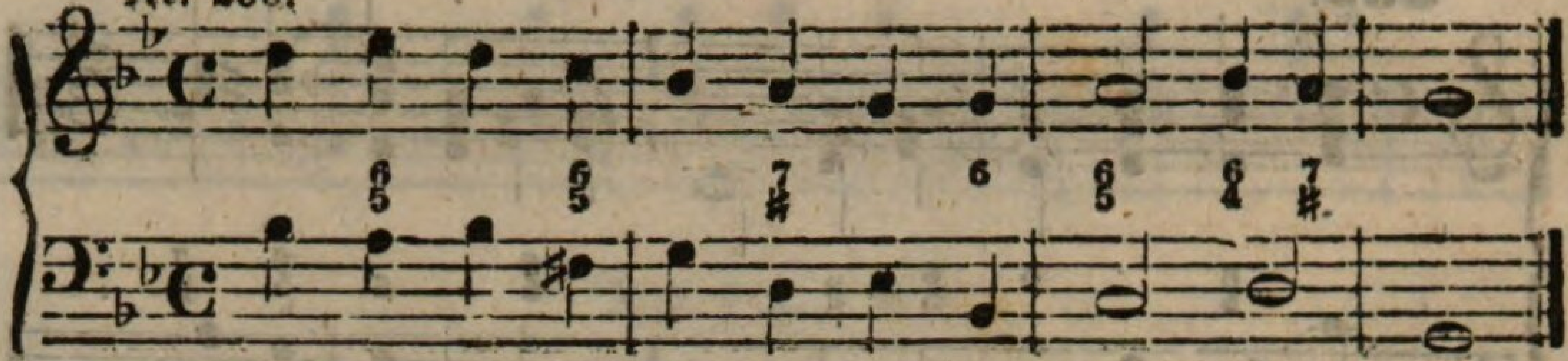
Nr. 248.
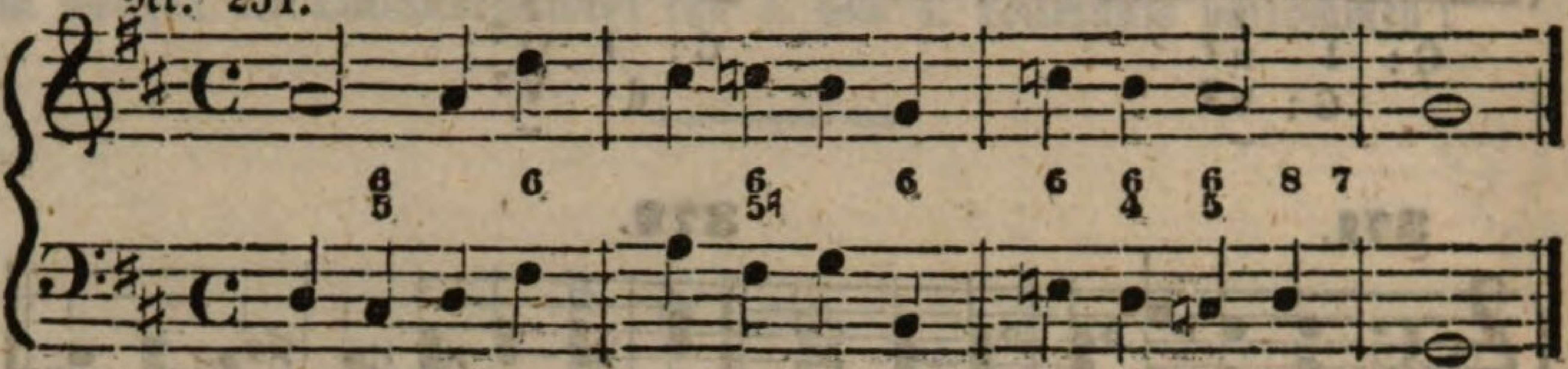


Nr. 249.
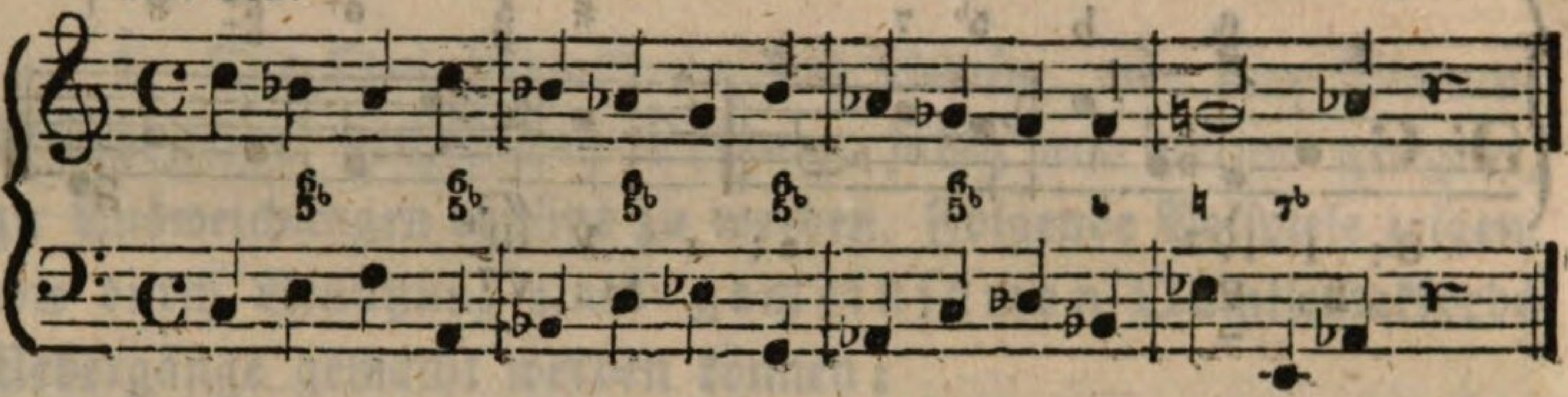


Nr. 250.
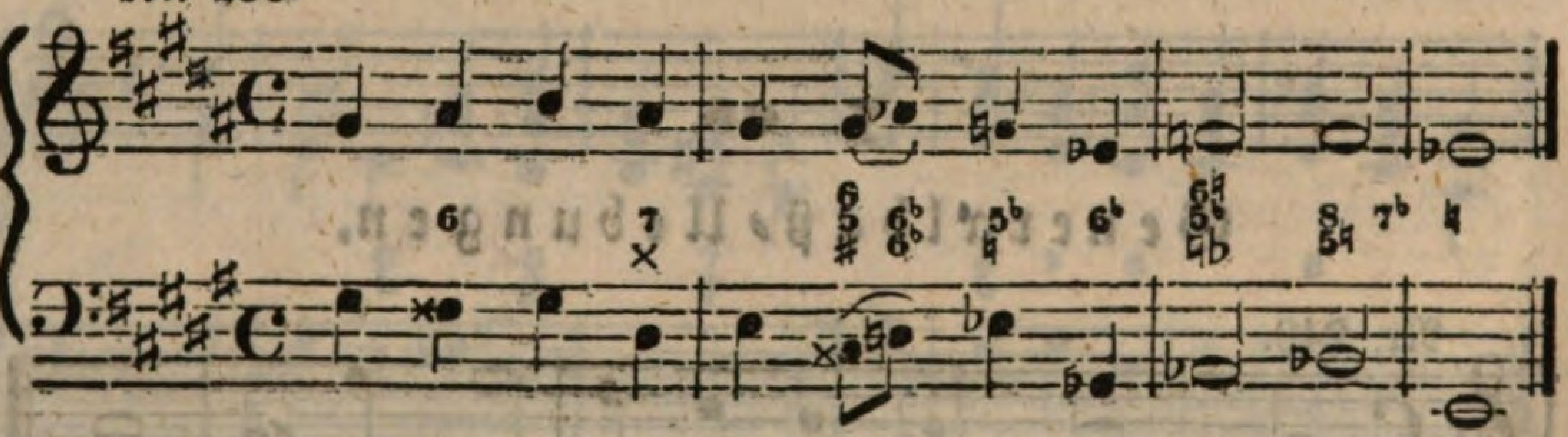


Nr. 251.



Nr. 252.



Nr. 253.



Aufgaben.
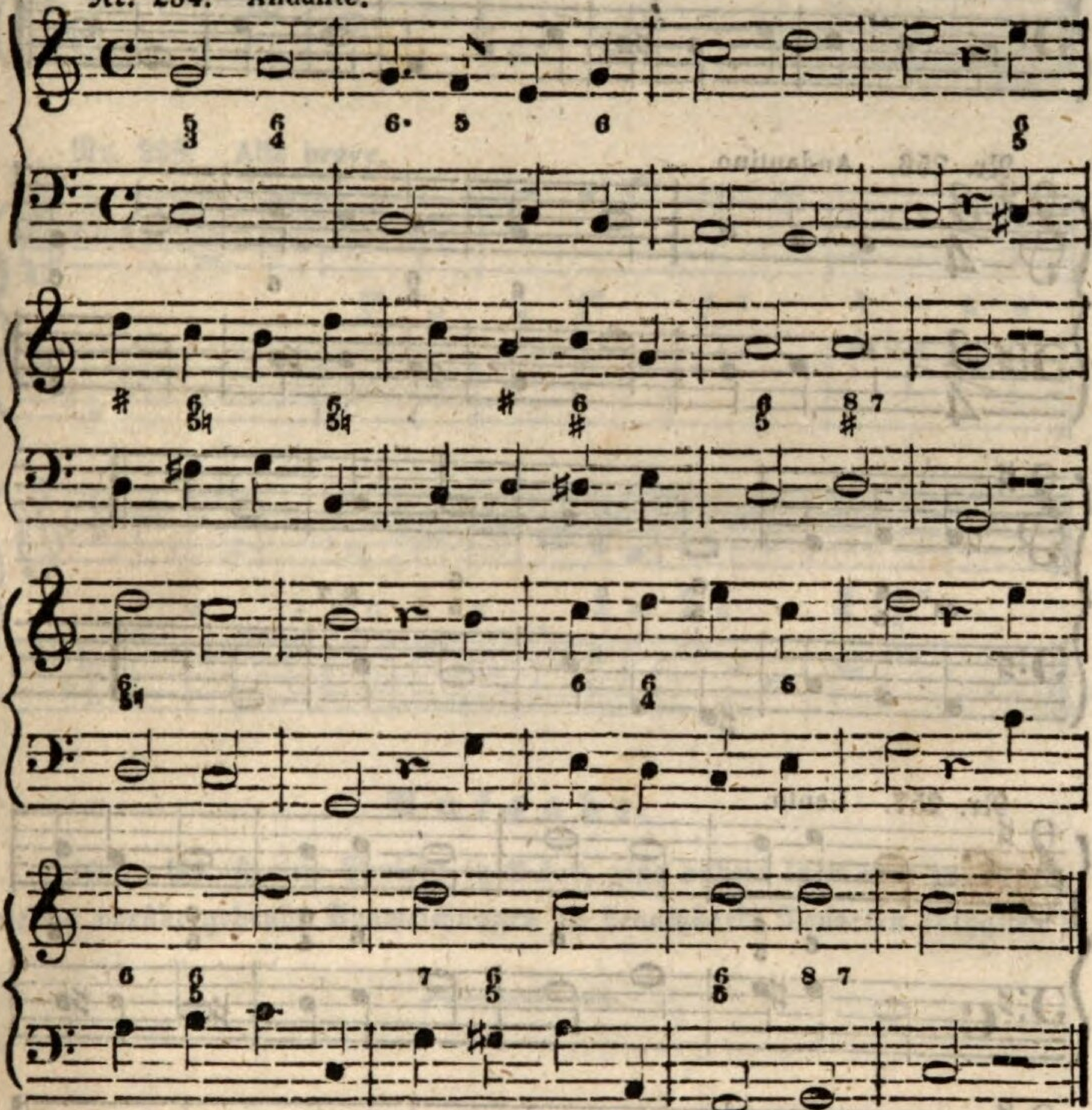
104. Man modulire vermittelst eines gemeinsamen Quintsextakkords von G-dur nach E-moll, von D-moll nach B-dur!

105. Man benütze alterirte Quintsextakkorde, um von Es-dur nach D-dur, Des-dur, C-moll und B-dur zu gelangen!
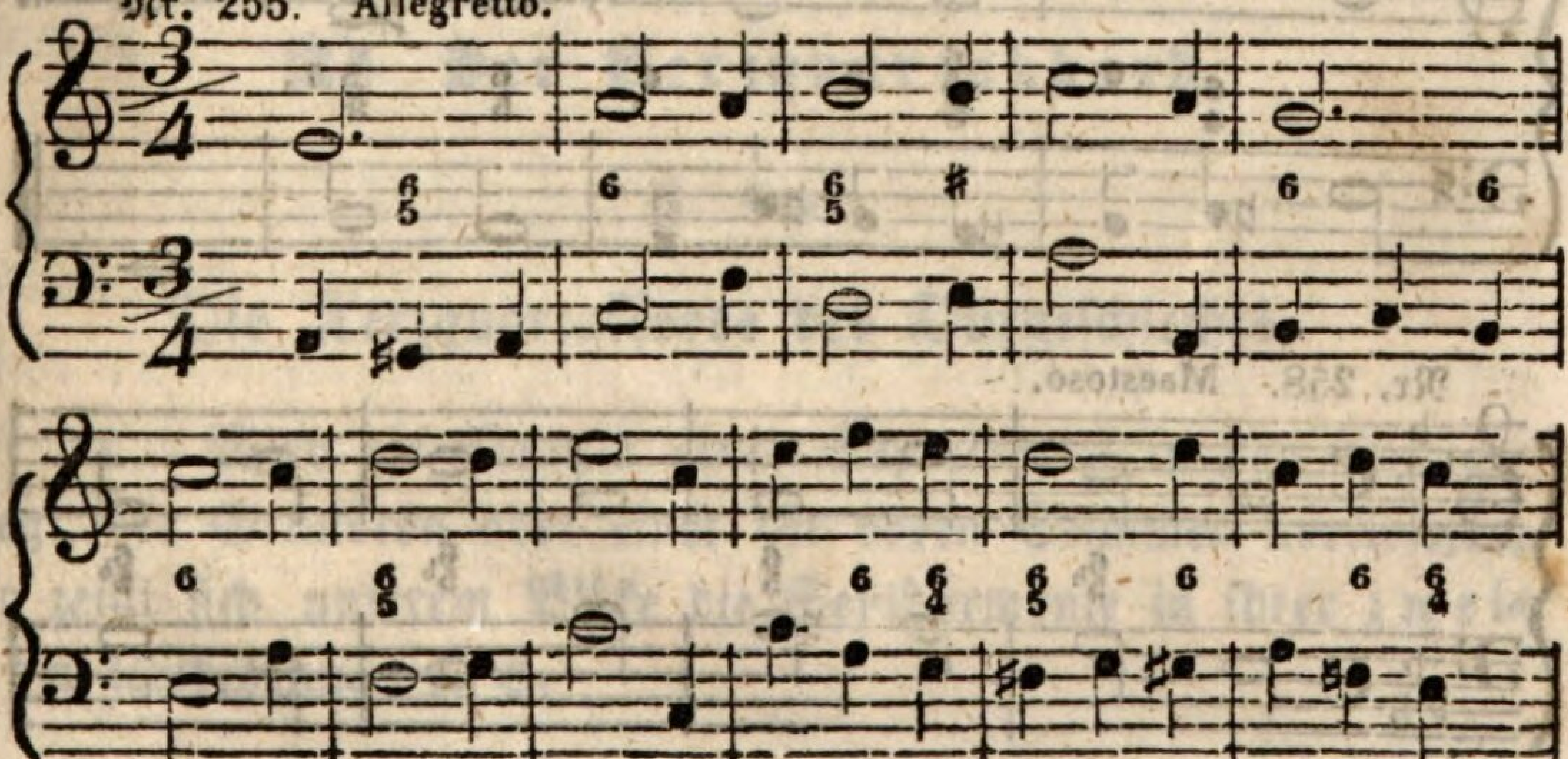
§. 69.
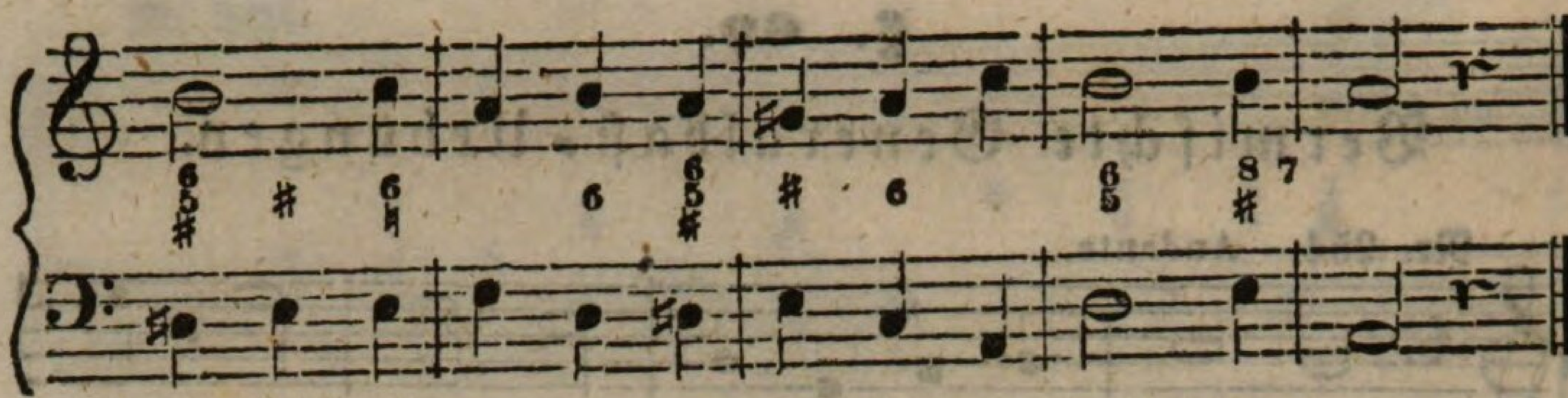
Vermischte Generalbaß-Uebungen.

Nr. 254. Andante.

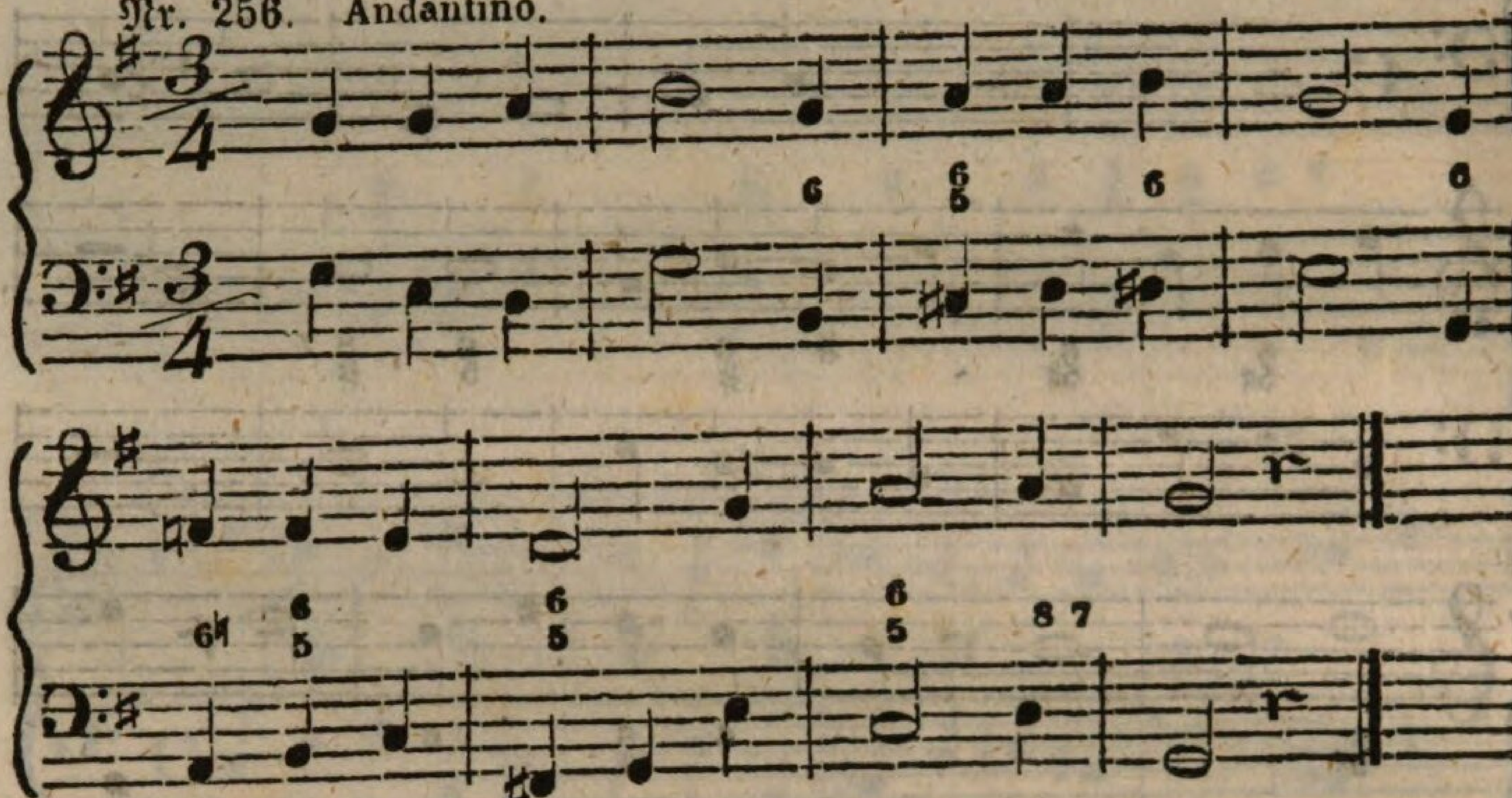


Nr. 255. Allegretto.

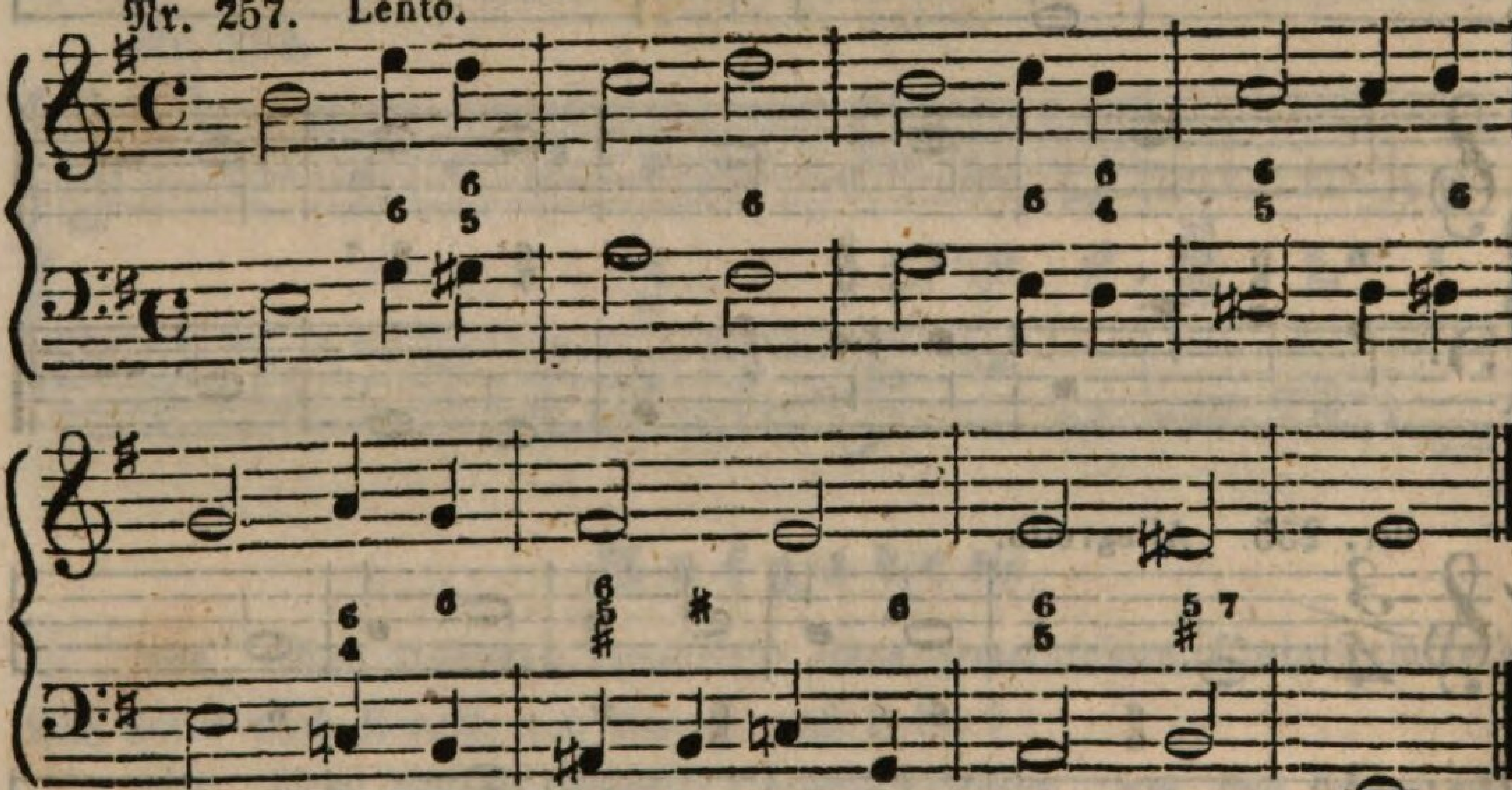




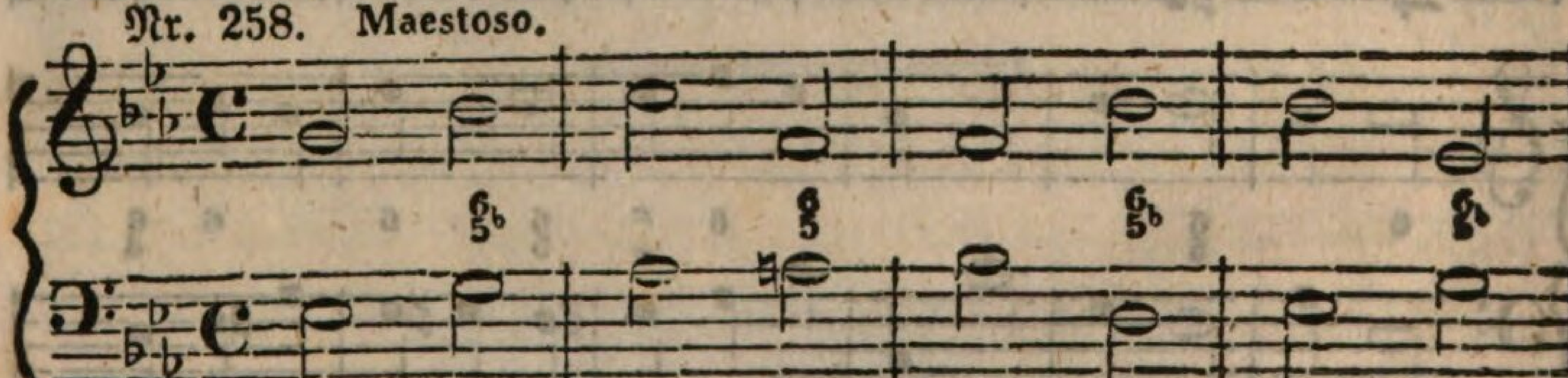
Nr. 256. Andantino.
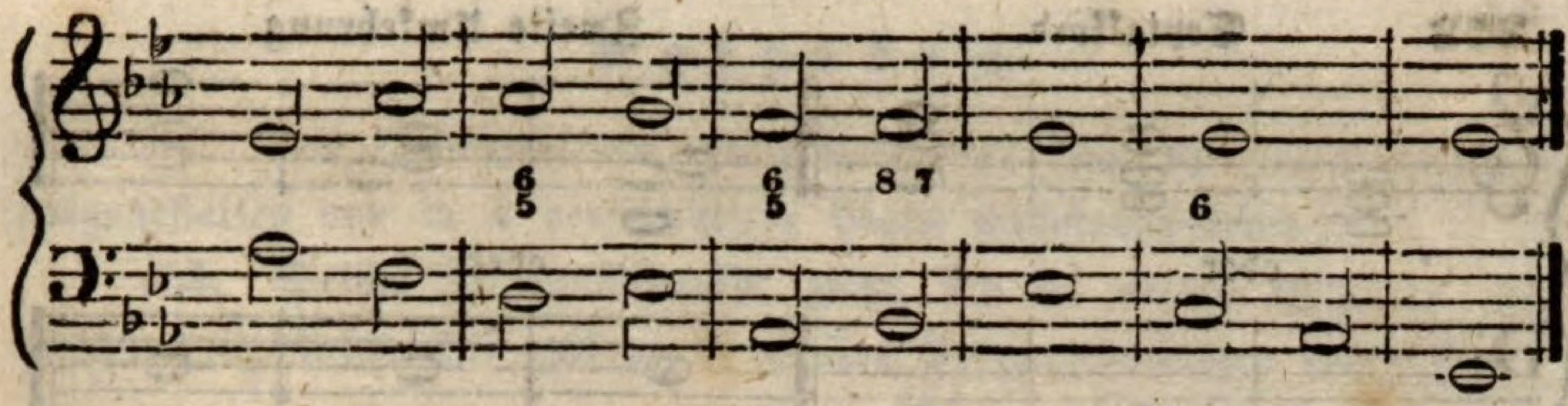


Nr. 257. Lento.
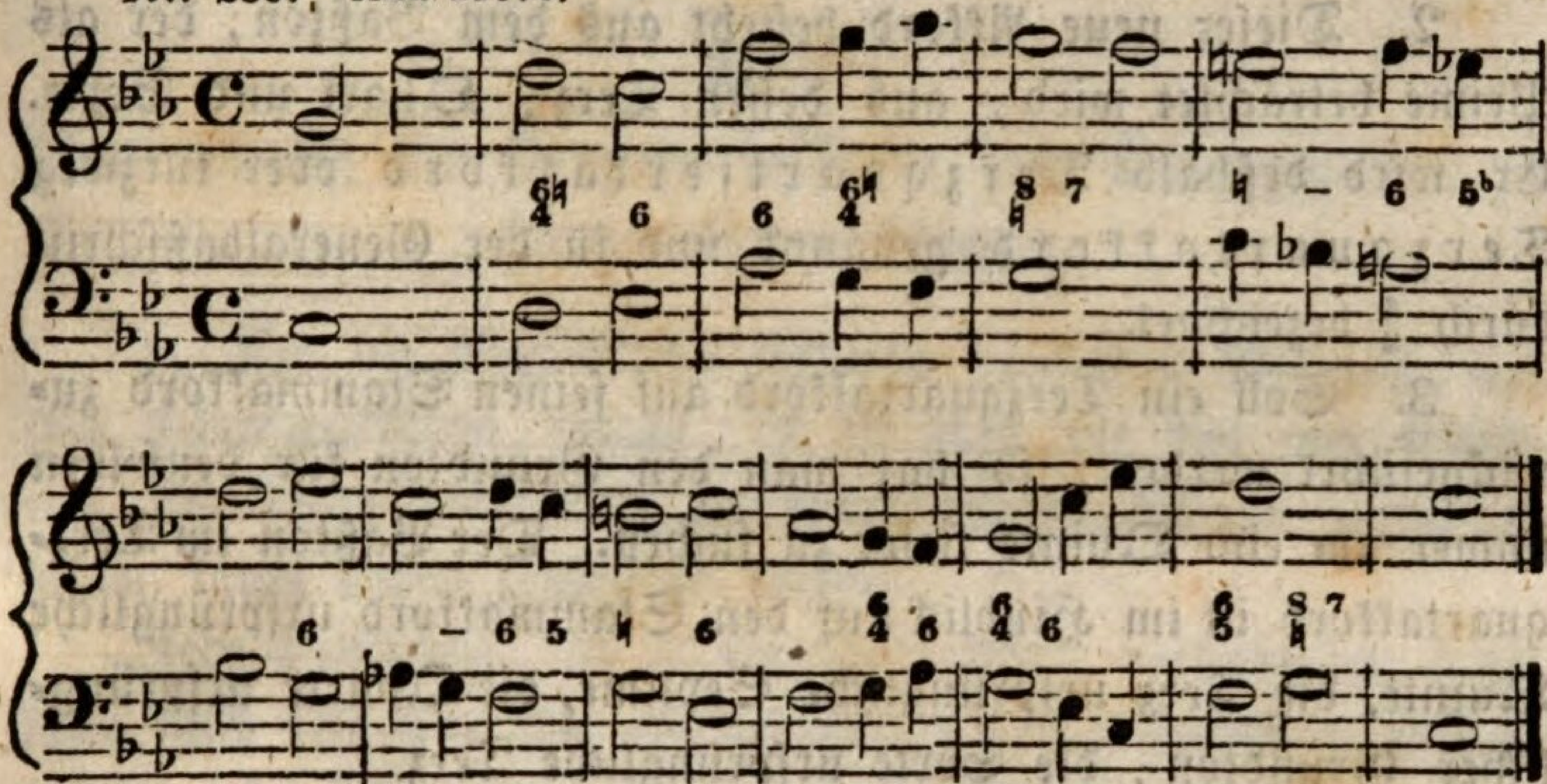


Nr. 258. Maestoso.





Nr. 259. Alla breve.



Aufgabe.

106. Es ist eine Periode in D-dur, eine andere in H moll zu bilden, welche vorübergehende Ausweichungen in benachbarte Tonarten enthalten!
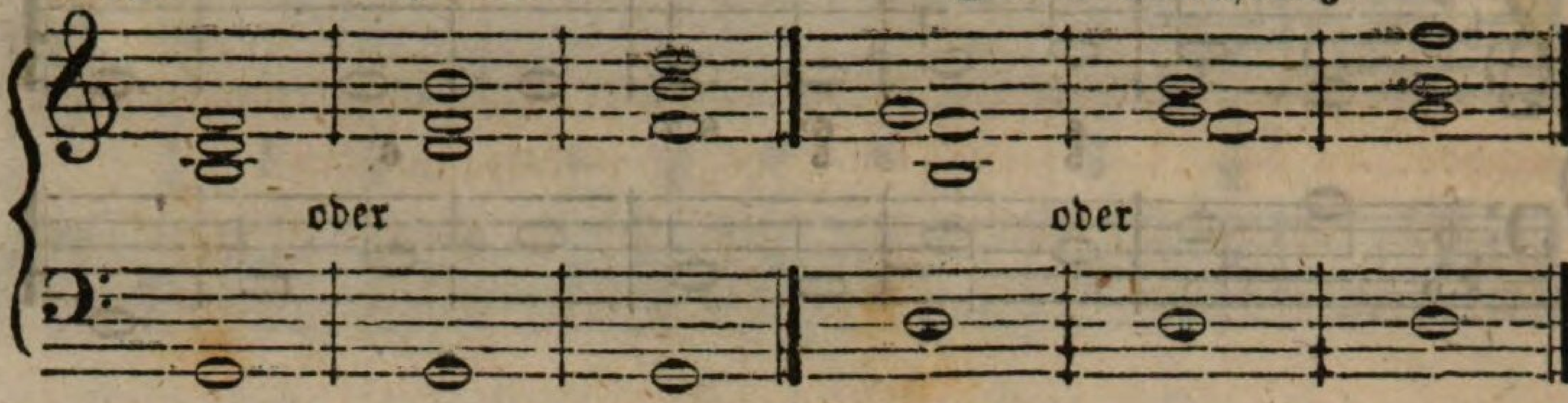
---

3) Der Terzquartakkord.

§. 70.

Die Terzquartakkorde des Durgeschlechts.

1. Wird die Quinte eines Septakkords in den Baß gelegt, der Grundton aber einer der obern Stimmen überwiesen, so zeigt sich unserem Blicke die Septharmonie in ihrer zweiten Umkehrung, z. B.

373. Septakkord. Zweite Umkehrung.

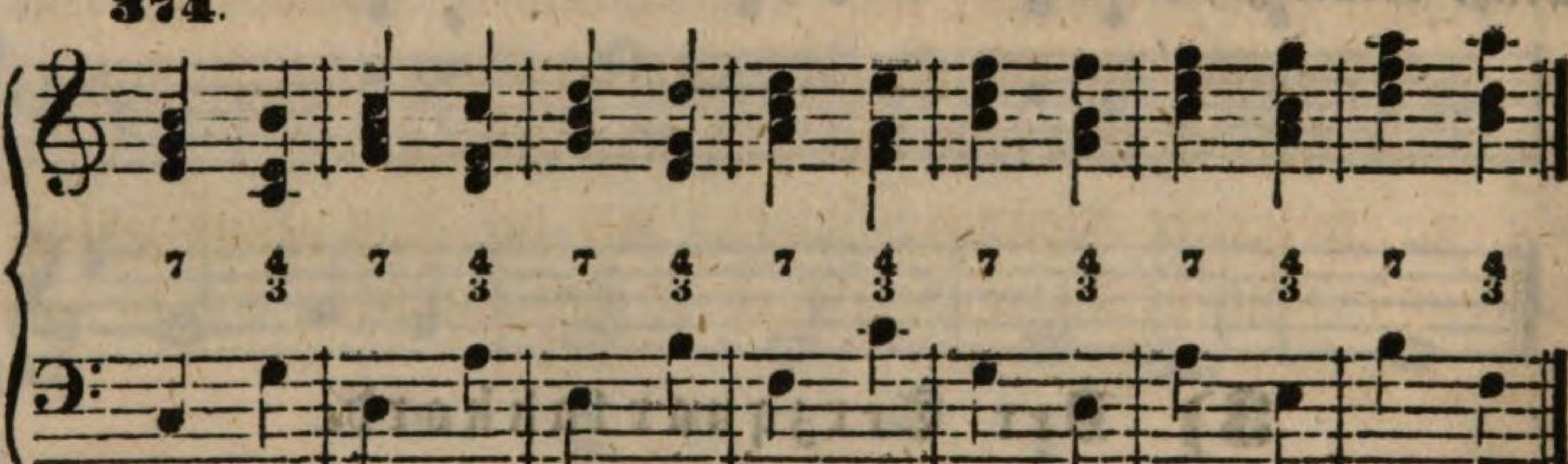


2. Dieser neue Akkord besteht aus dem Baßton, der als Prime betrachtet wird, aus dessen Terz, Quart und Sexte. Er wird deßhalb Terzquartsextakkord oder kurzweg Terzquartakkord genannt und in der Generalbaßschrift durch $\frac{4}{3}$ bezeichnet.

3. Soll ein Terzquartakkord auf seinen Stammakkord zurückgeführt werden, so hat man den Grundton für denselben immer um eine Quinte tiefer zu suchen. Der Baßton im Terzquartakkord ist im Hinblick auf den Stammakkord ursprüngliche Quinte, die Terz ursprüngliche Septime, die Quarte ursprünglicher Grundton, die Sexte ursprüngliche Terz.

4. Jeder Septakkord einer Durtonart läßt sich durch Umkehrung seiner Intervalle in einen Terzquartakkord verwandeln, z. B.

374.



5. Wie im Durgeschlechte viererlei Septakkorde unterschieden werden, so unterscheidet man auch viererlei Terzquartakkorde. Wir bezeichnen sie, wie ihre Stammakkorde; nur fügen wir als Zeichen der zweiten Umkehrung noch 2 Querstriche bei, z. B.

$\underset{=}{I^7}$ $\underset{=}{ii^7}$ $\underset{=}{iii^7}$ $\underset{=}{IV^7}$ $\underset{=}{V^7}$ $\underset{=}{vi^7}$ $\underset{=}{vii^7}$

Aufgaben.

107. Die 7 Septakkorde der F-dur-Leiter sind in Terzquartakkorde umzugestalten und in 3 verschiedenen Lagen niederzuschreiben!

108. Welche Intervallengröße zeigt sich bei diesen Akkorden, und welche Leiterstufen sind mit gleich großen Terzquartakkorden besetzt?
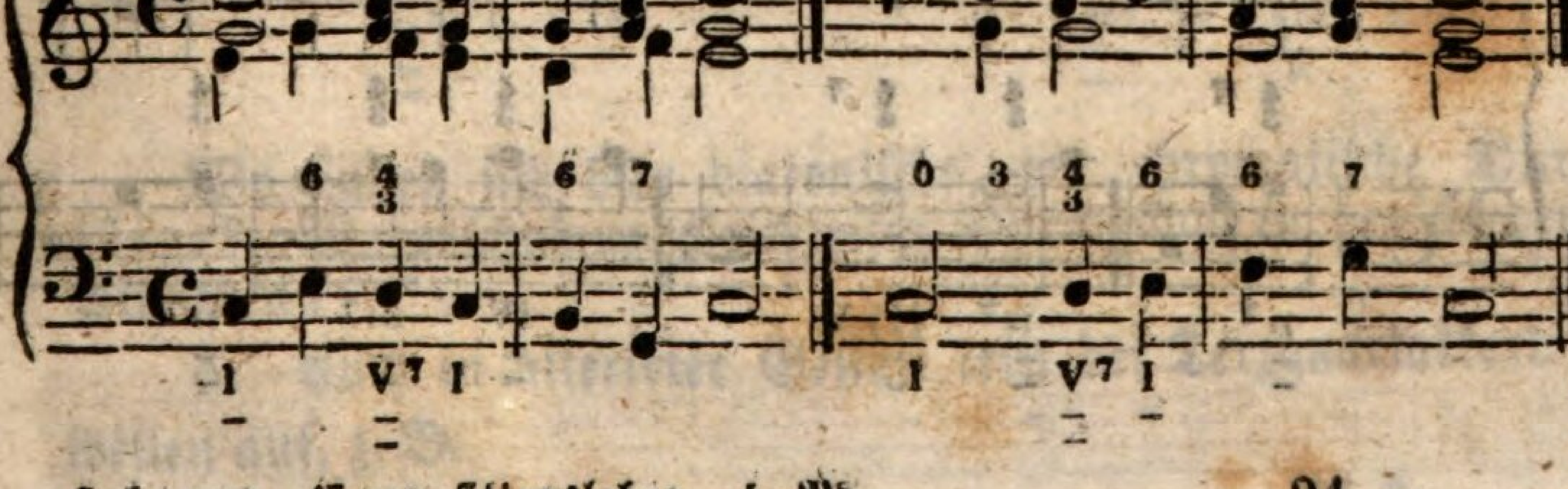
---

§. 71.

Verwendung der Terzquartakkorde des Durgeschlechts zu harmonischen Sätzen.
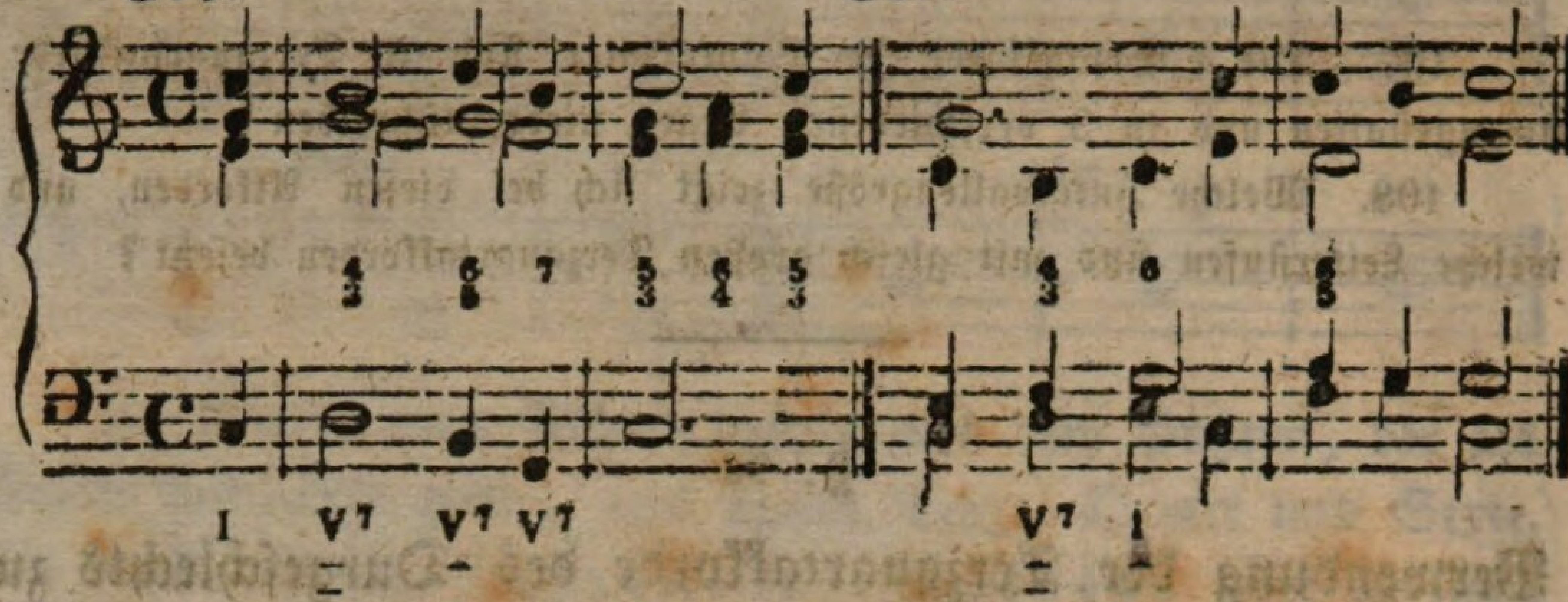
1. Da die abgeleiteten Akkorde denselben Gesetzen, wie ihre Stammakkorde, folgen, so ist über die Art und Weise, wie sich Terzquartakkorde zu harmonischen Sätzen verbinden lassen, kaum etwas Neues zu sagen.

Jede Harmonie, die einem Septakkord vorhergehen kann, kann auch dem von ihm abstammenden Terzquartakkord vorhergehen; jede Harmonie, die einem Septakkord nachfolgen kann, eignet sich in der Regel auch zur Nachfolge für den Terzquartakkord. Dabei hat man die Terz des Terzquartakkords mit besonderer Sorgfalt zu behandeln, da sie ursprüngliche Septime und somit eine Dissonanz ist. Die Rücksicht, welche man früher der Septime in Absicht auf Vorbereitung und Auflösung gewidmet hat, ist hier auf die Terz überzutragen.

2. Folgende Beispiele zeigen, wie der vom Hauptseptakkord abstammende Terzquartakkord zu harmonischen Sätzen verwendet werden kann:



377. 378.
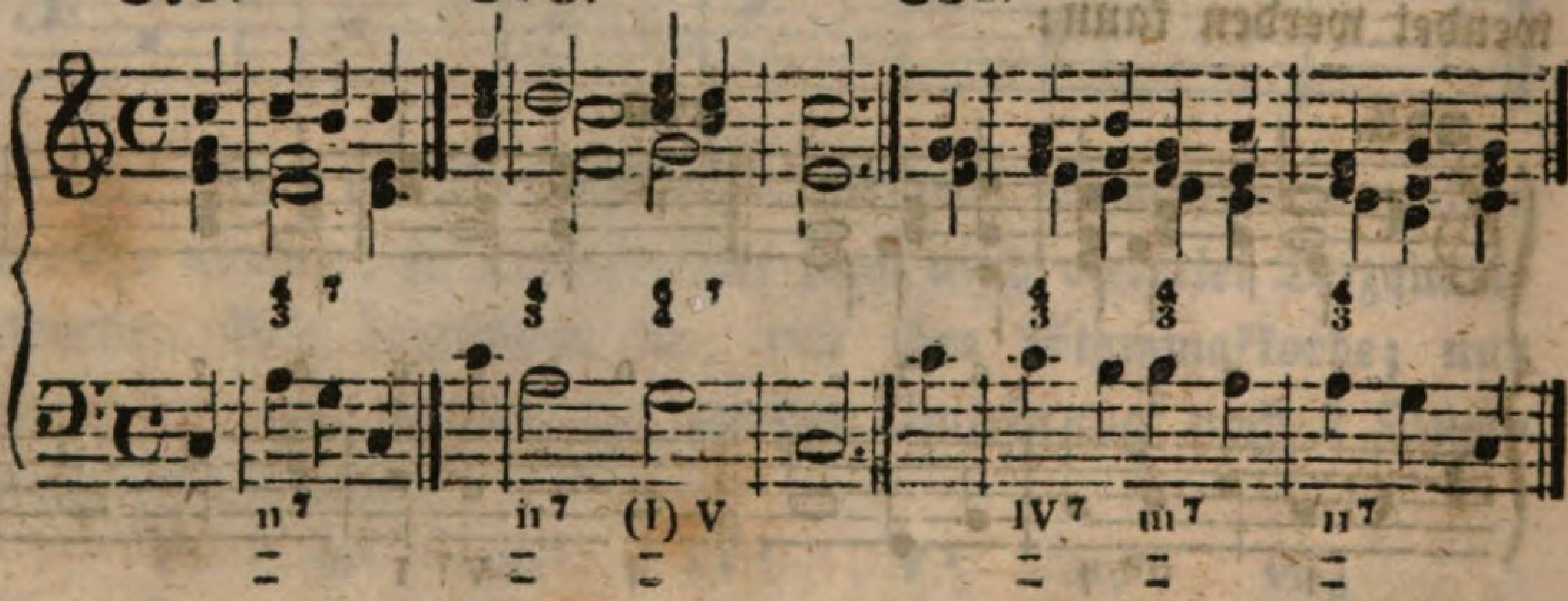


Die ersten 2 Beispiele bedürfen keiner Erklärung. In Nr. 377 wird der Terzquartakkord nicht unmittelbar aufgelös't; er kehrt zuvor zu Akkorden seines Stammes zurück. In Nr. 378 geht die dissonirende Terz im Tenor eine Stufe aufwärts. Der Regel gemäß sollte sie abwärts schreiten. Da jedoch Terzenparallelen etwas Angenehmes für das Ohr haben, so findet hierin die Abweichung von der Regel genügende Entschuldigung.

Aufgabe.
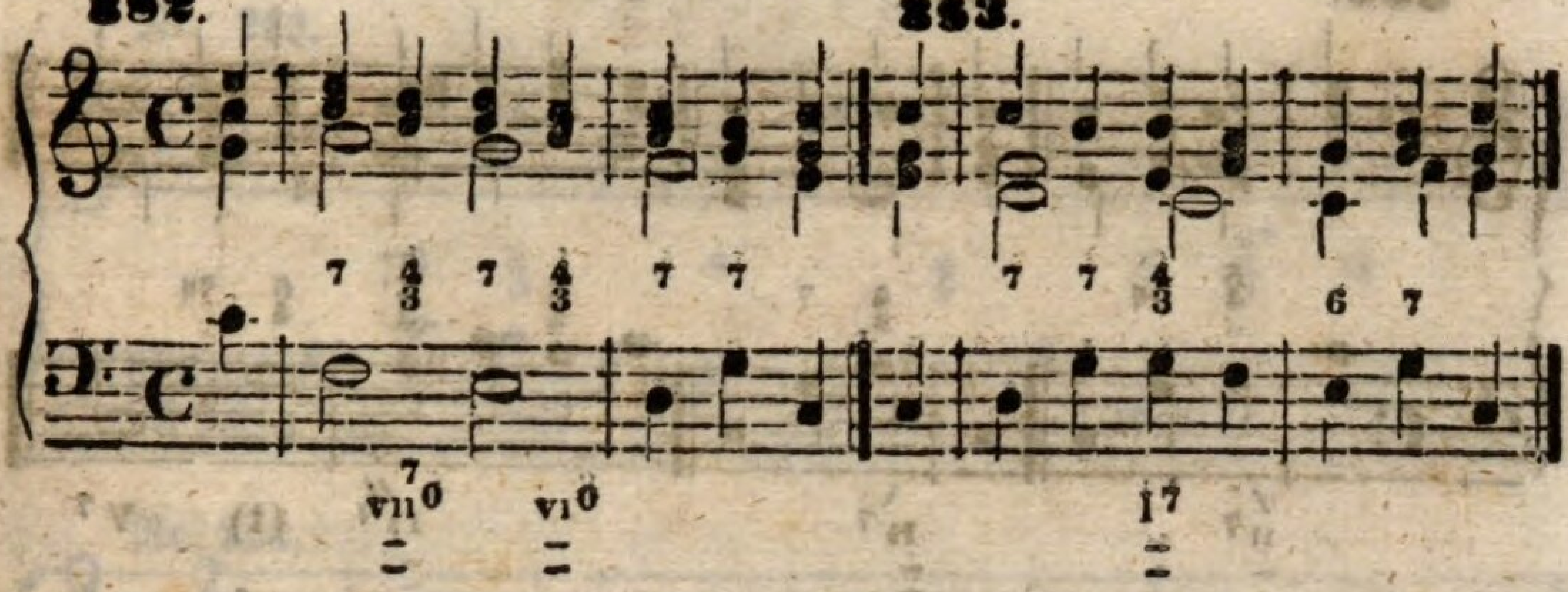
109. Der Dominant-Terzquartakkord ist mit seiner tonischen Harmonie in Verbindung zu bringen ($I\ V^7\ I$) und in 3 verschiedenen Lagen in allen Durtonarten einzuspielen!

3. Die von Nebenseptakkorden abstammenden Terzquartakkorde lassen sich in folgender Weise zu harmonischen Sätzen verwenden:

379. 380. 381.
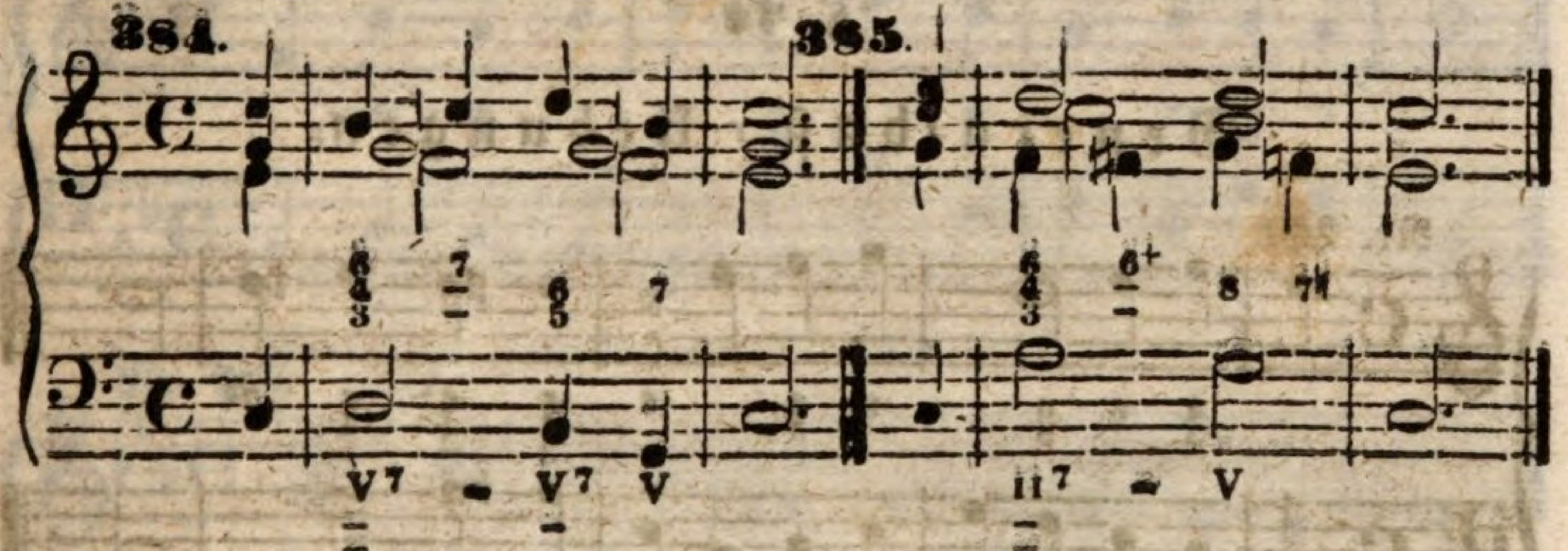


382. 383.
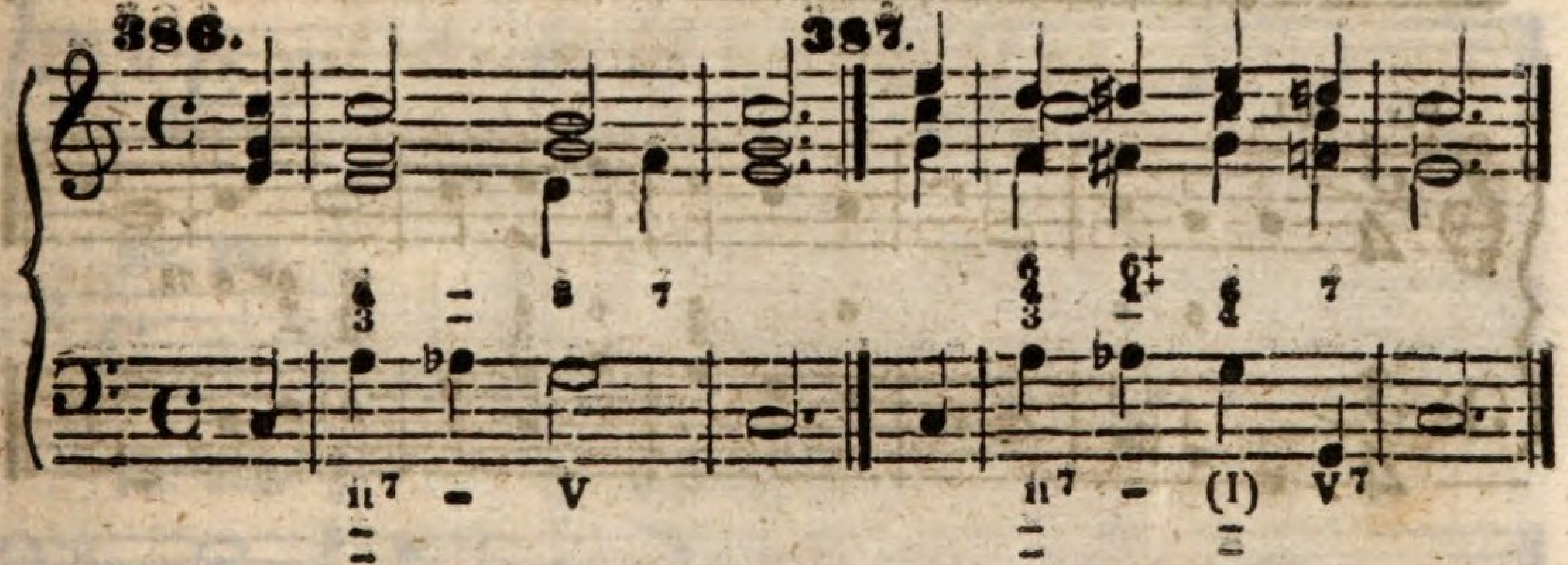


Welche Nebenterzquartakkorde haben hier Anwendung gefunden und in wiefern entspricht ihre Fortschreitung der ihrer Stammakkorde?

4. Wie sich den Terzquartakkorden zur Ausschmückung der Stimmenführung allerlei Nebentöne beigesellen können, zeigen folgende Beispiele:

384. 385.



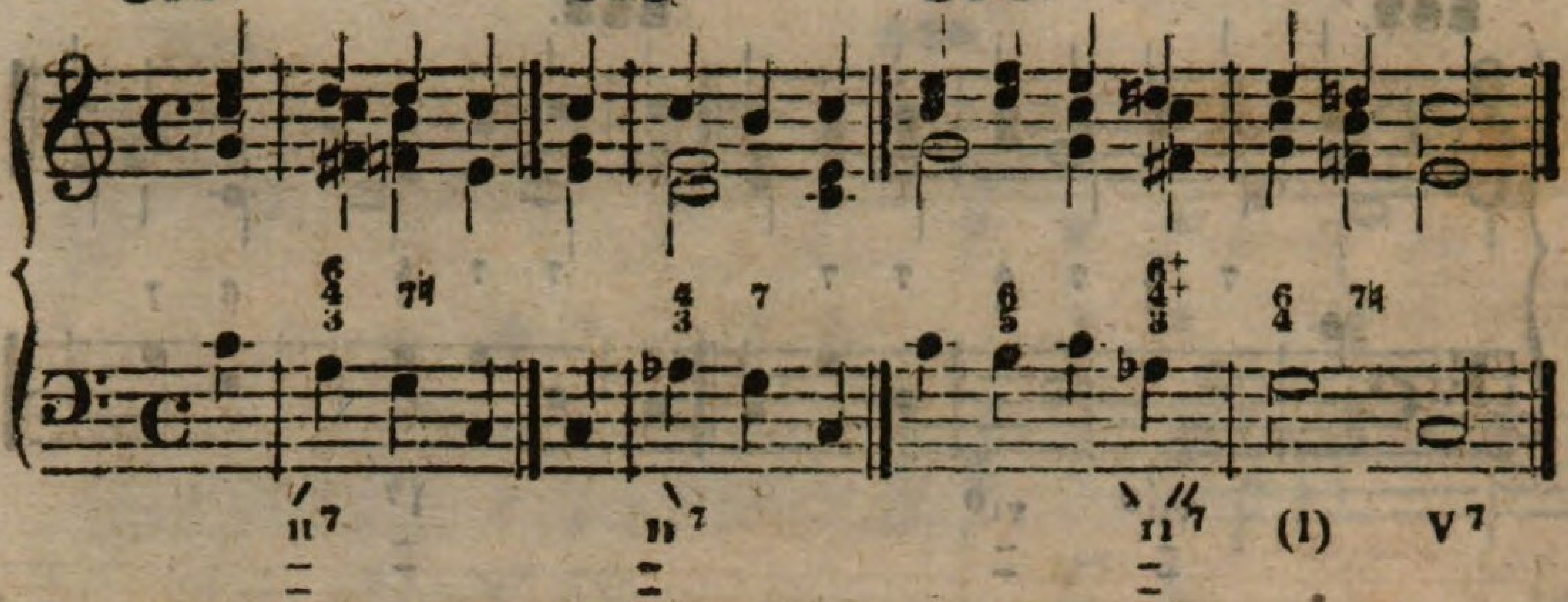
386. 387.



Wo finden sich hier diatonische, wo chromatische Durchgänge? Wo erscheinen gleichzeitig Durchgänge in verschiedenen Stimmen?

5. Auch in alterirter Gestalt tritt der Terzquartakkord zuweilen auf, z. B.

388. 389. 390.
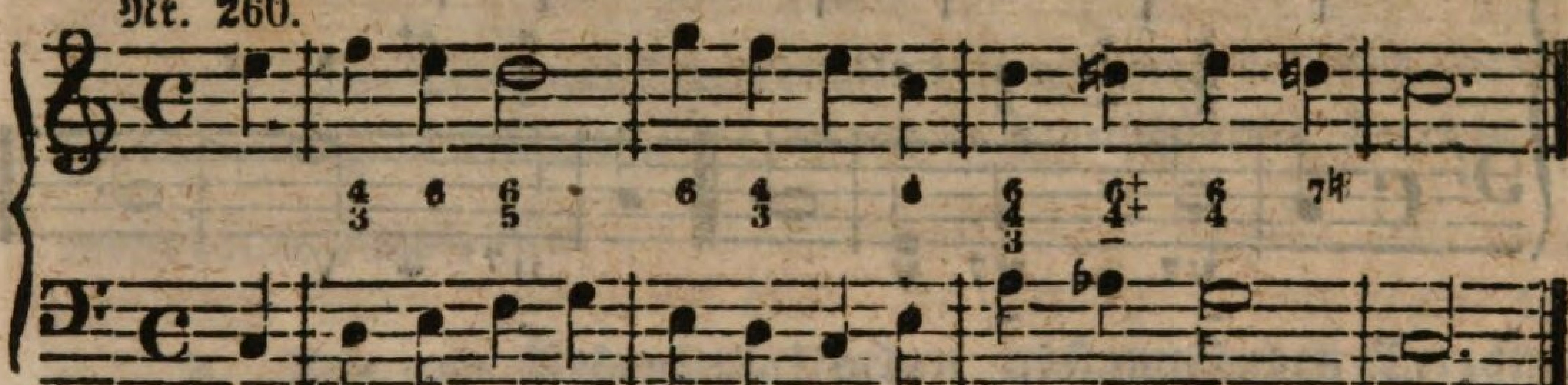


Es wird nicht schwer sein, an diesen Beispielen wahrzunehmen, daß die alterirten Töne sich recht wohl als vorausgenommene chromatische Durchgangstöne ansehen lassen.
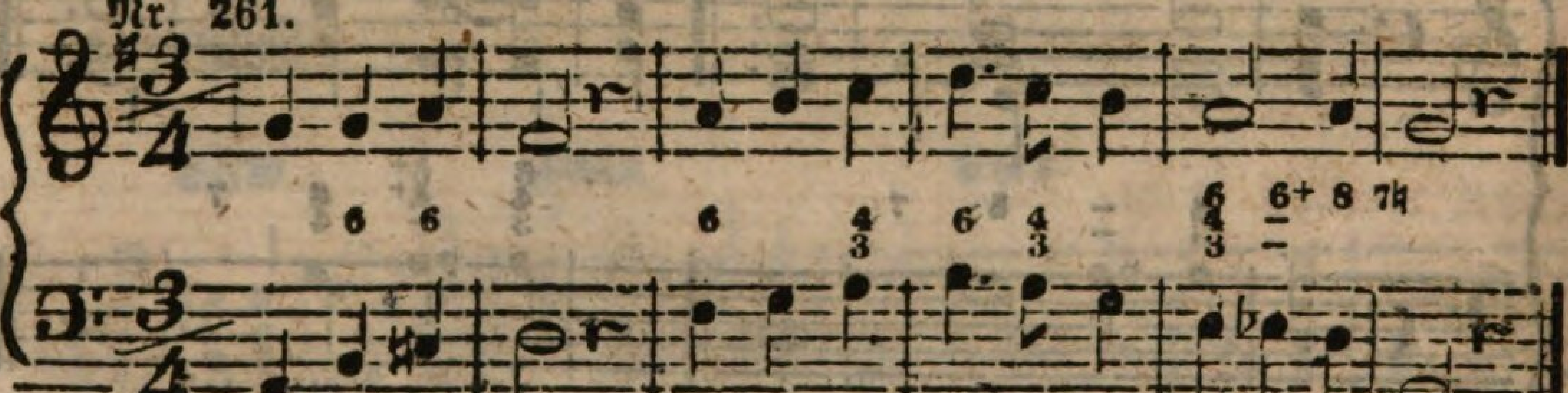
§ 72.

Generalbaß-Uebungen.

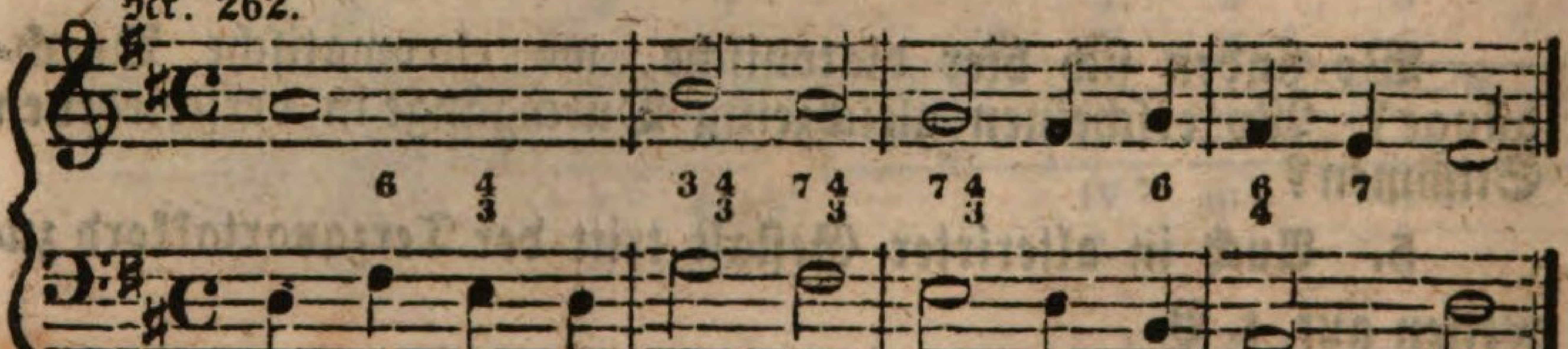
Nr. 260.
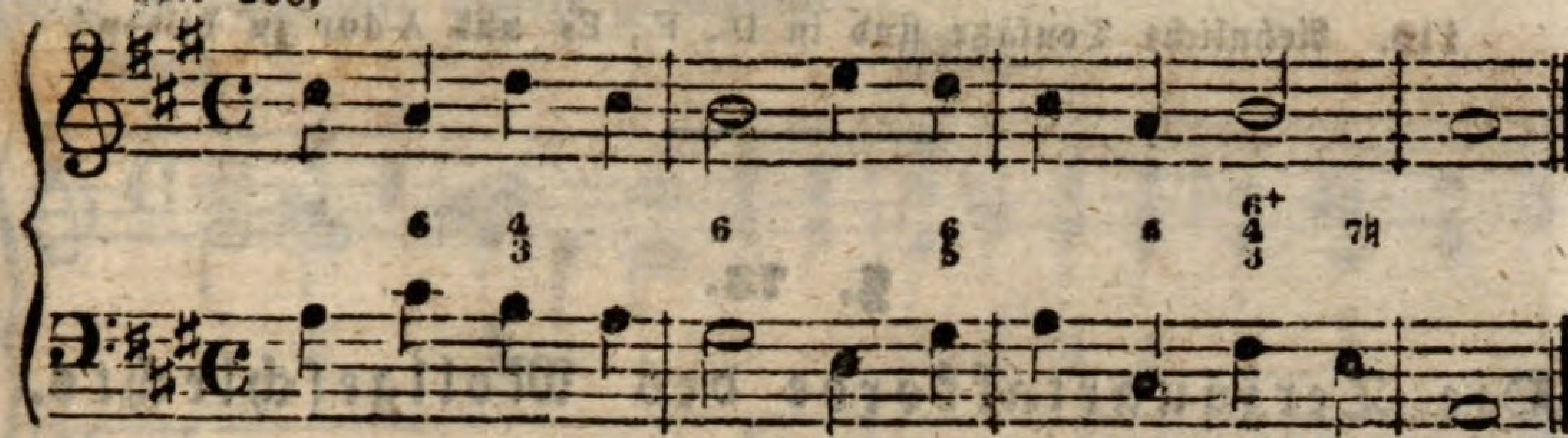


Nr. 261.
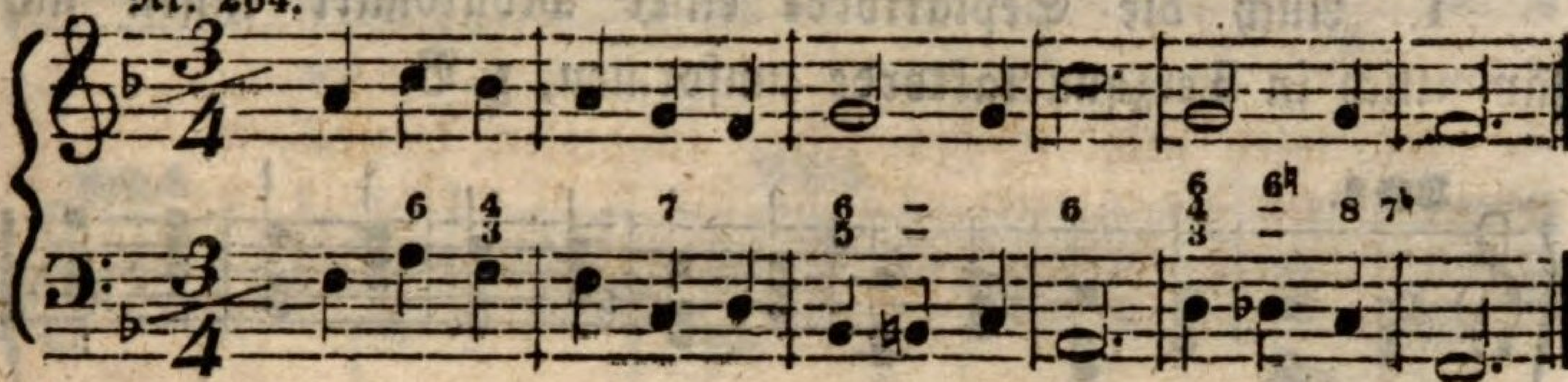


Nr. 262.



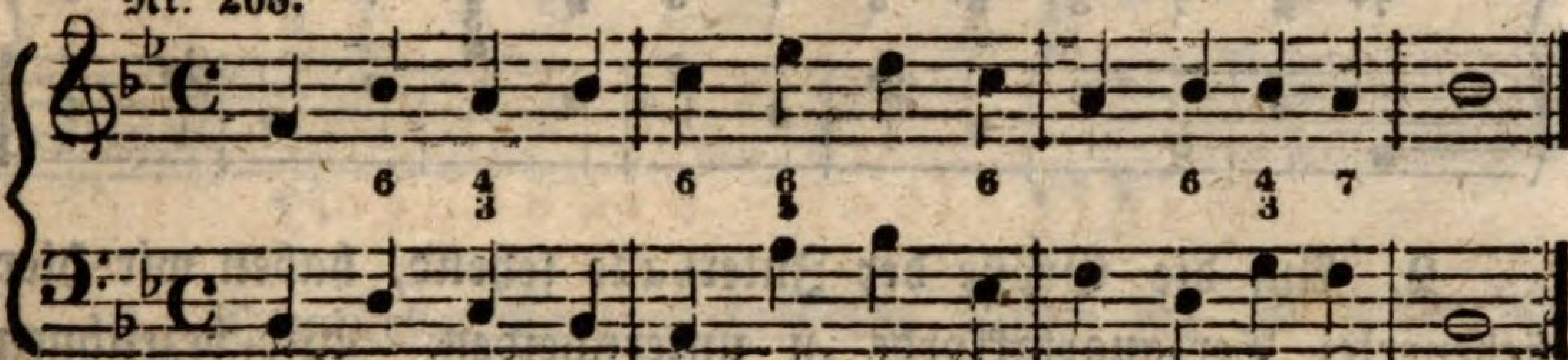
Nr. 263.
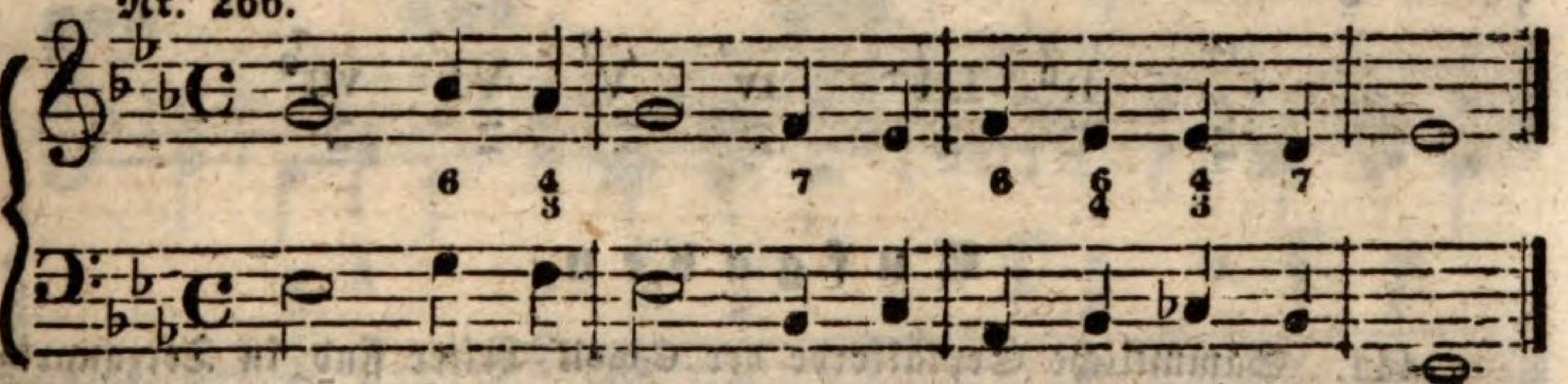


Nr. 264.
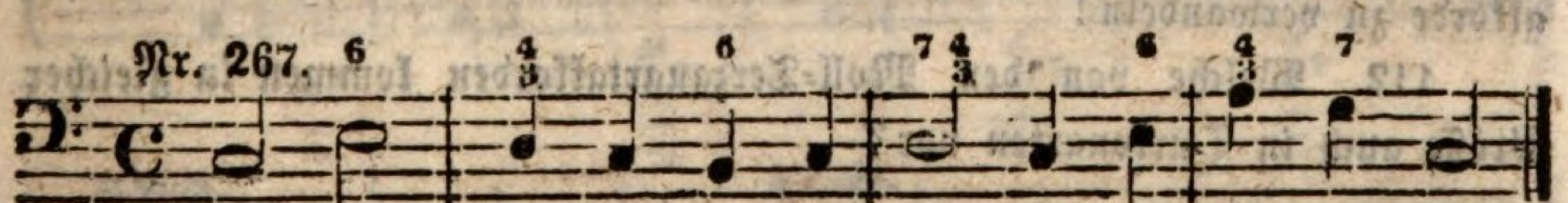


Nr. 265.
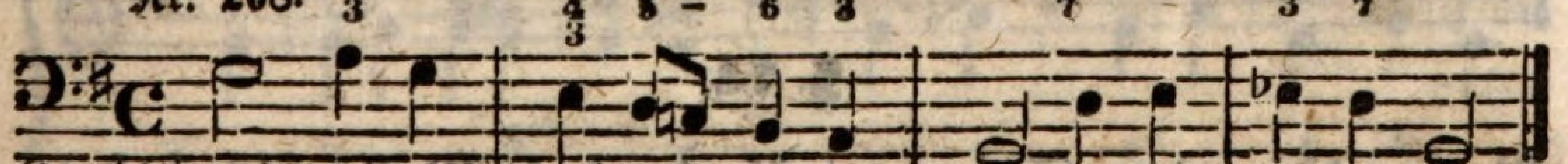


Nr. 266.
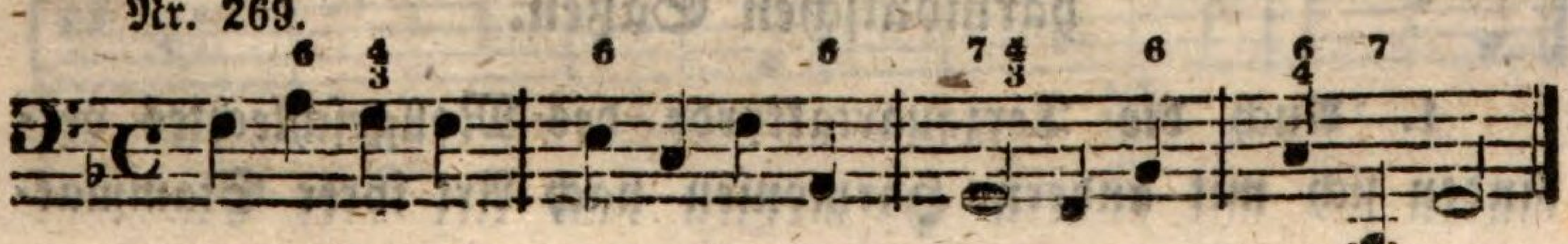


Nr. 267.



Nr. 268.



Nr. 269.



Aufgabe.

110. Aehnliche Tonsätze sind in D-, F-, Es- und A-dur zu bilden!
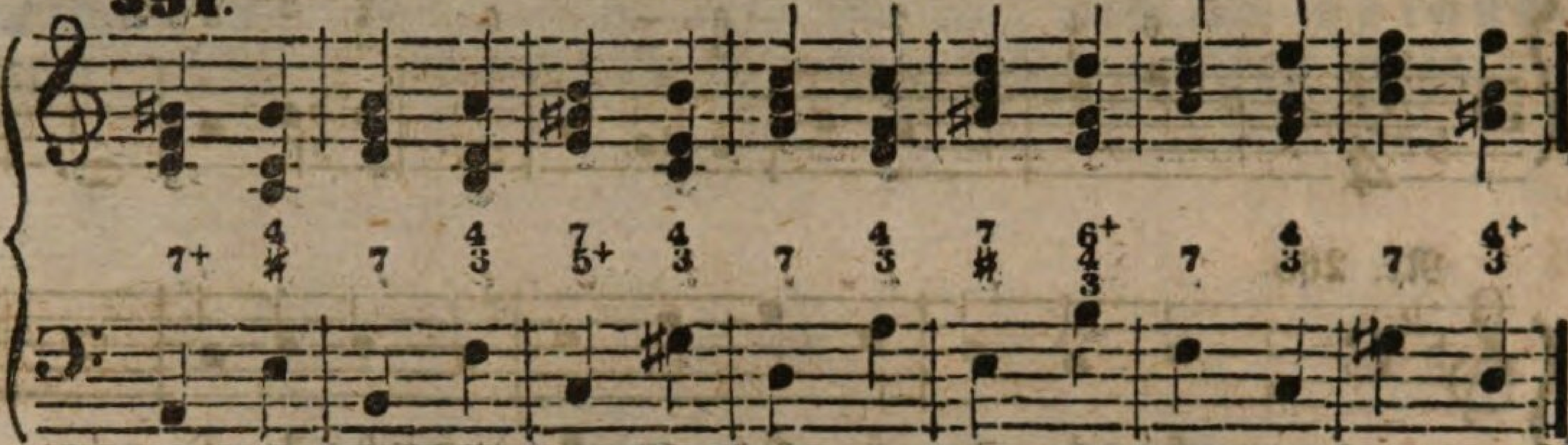
---

§. 73.

Die Terzquartakkorde des Mollgeschlechts.

1. Auch die Septakkorde einer Molltonart lassen sich sämmtlich in Terzquartakkorde umformen, z. B.

391.



2. Auf die Größe der Intervalle sehend, haben wir hier siebenerlei Terzquartakkorde zu unterscheiden. Wir bezeichnen sie im Hinblick auf ihre Abstammung durch folgende Ziffern:

I^{7+} $\mathrm{II}^{\overset{7}{o}}$ III^{7+} IV^{7} V^{7} VI^{7} $\mathrm{VII}^{\overset{7}{o}}$

Aufgaben.

111. Sämmtliche Septakkorde der C-moll-Leiter sind in Terzquartakkorde zu verwandeln!

112. Welche von den Moll-Terzquartakkorden kommen in gleicher Größe auch in Durtonarten vor?
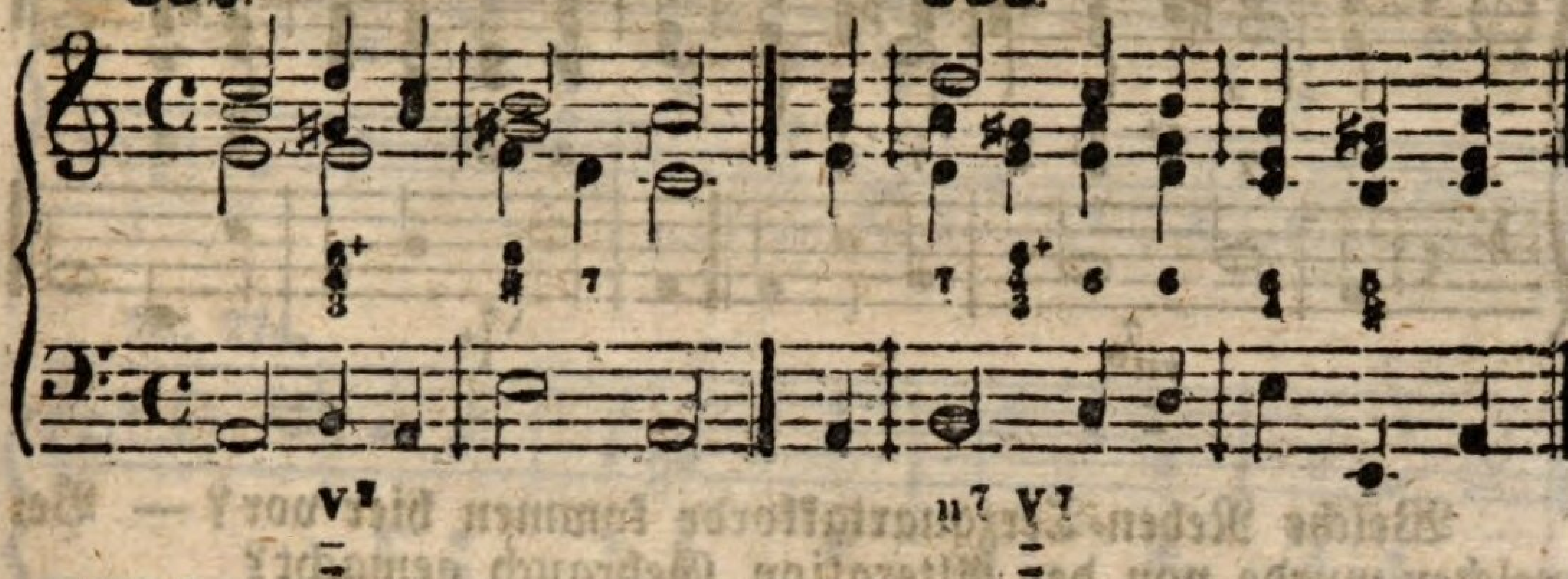
---

§. 74.

Verwendung der Terzquartakkorde des Mollgeschlechts zu harmonischen Sätzen.

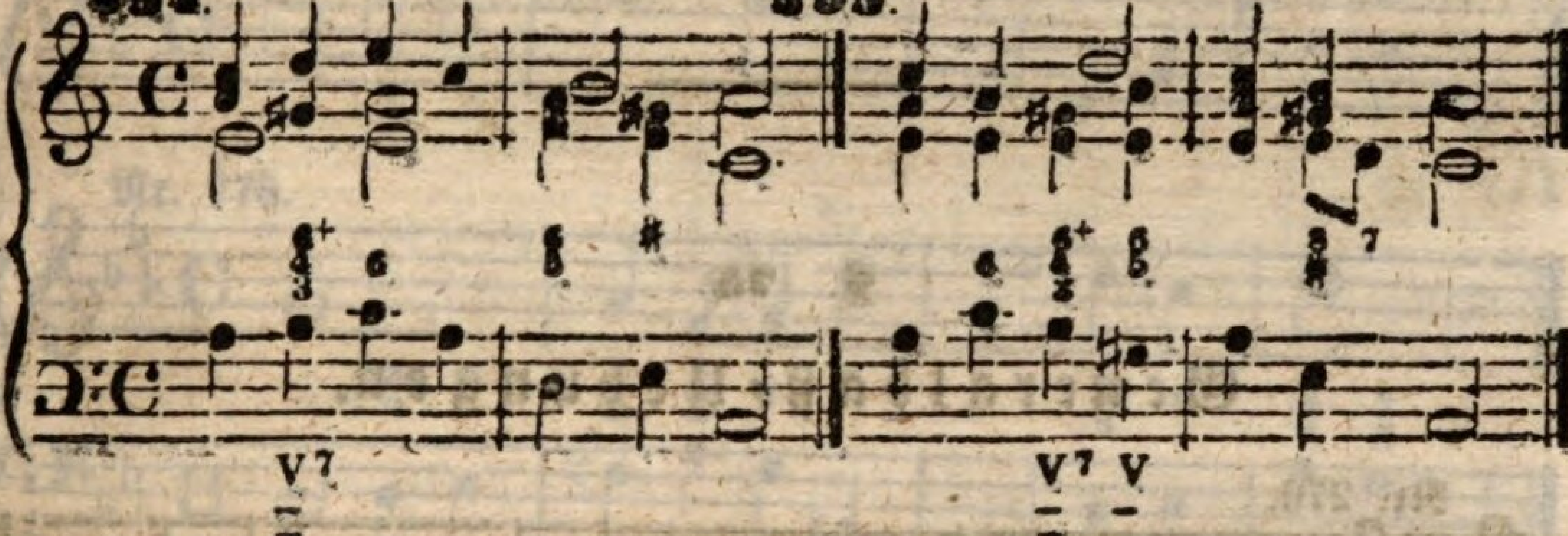
1. Auch die Terzquartakkorde des Mollgeschlechtes verbinden sich mit andern Harmonien nach Art ihrer Stammak-

korde. Am häufigsten wird der Dominant-Terzquartakkord und zwar in folgender Weise gebraucht:

392. 393.
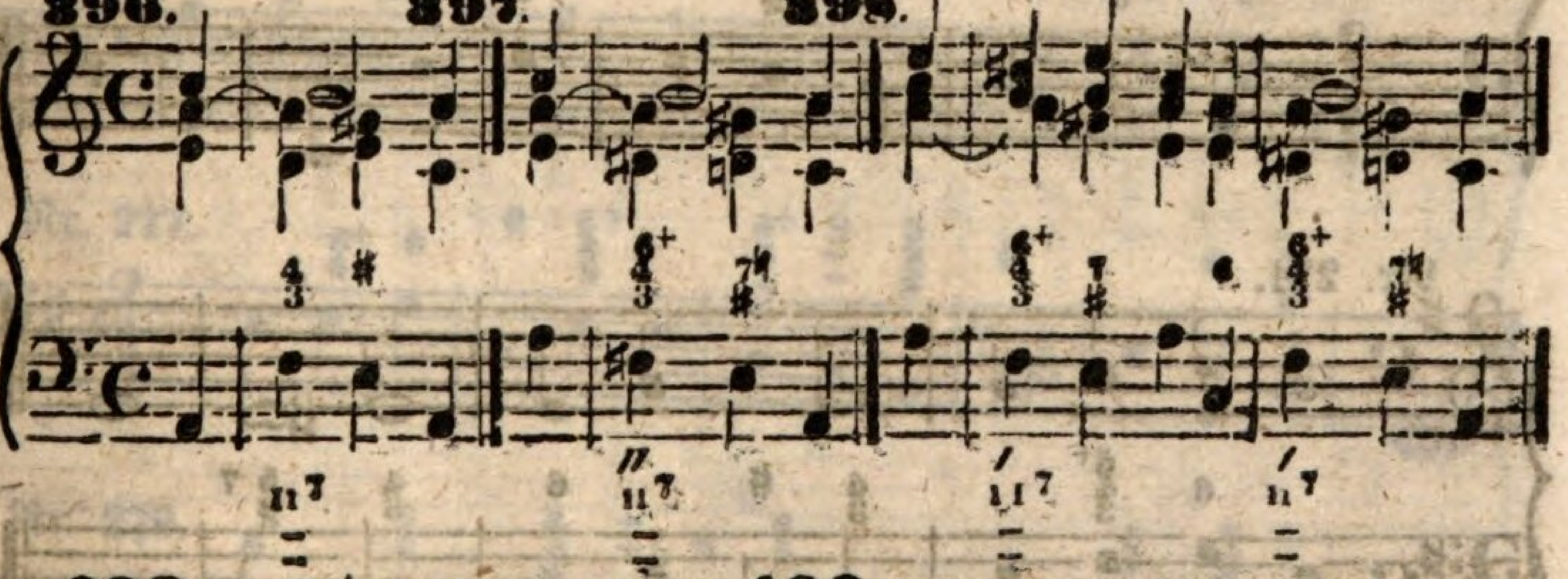


394. 395.
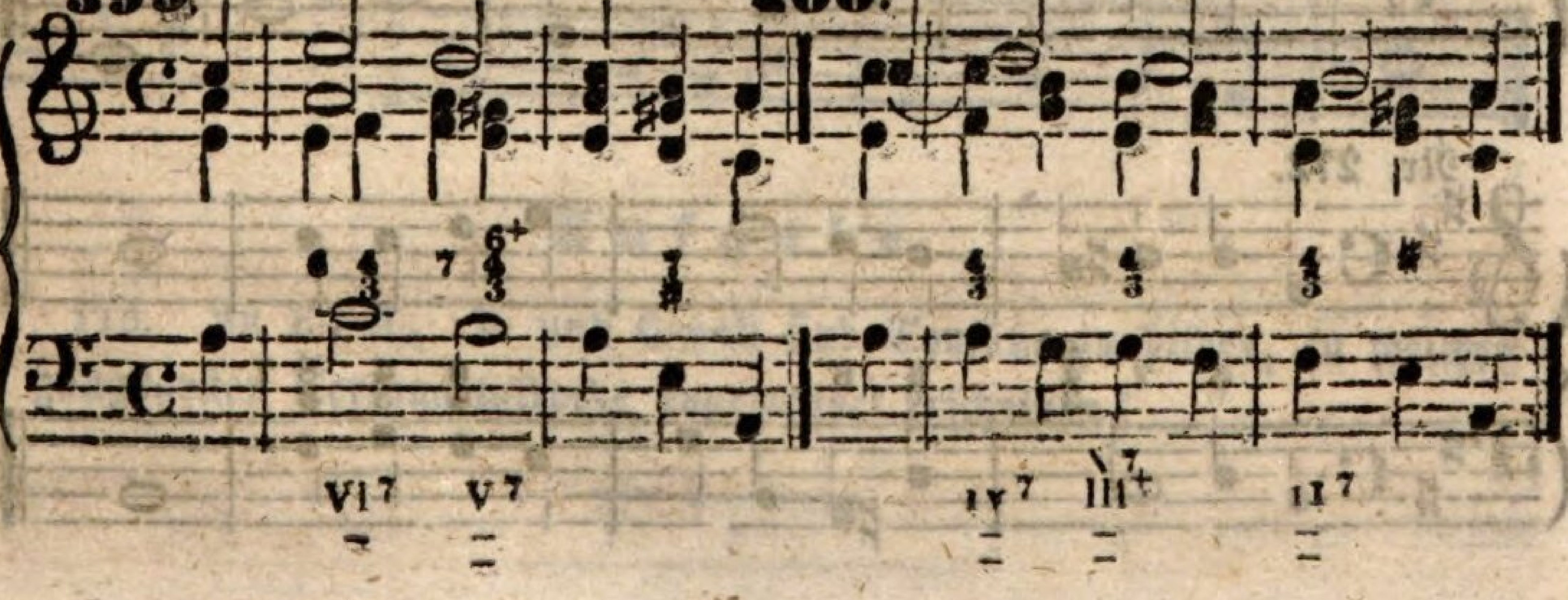


2. Die Neben-Terzquartakkorde lassen sich in folgender Weise verwenden:

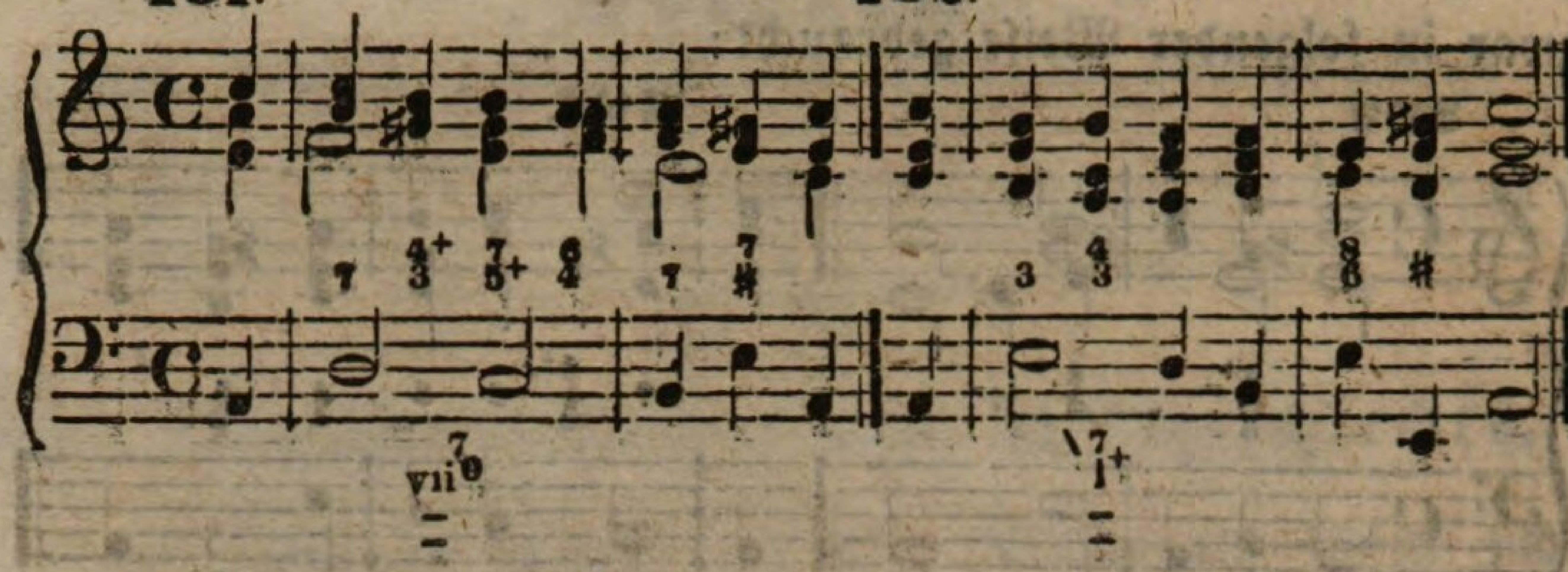
396. 397. 398.



399. 400.



401. 402.
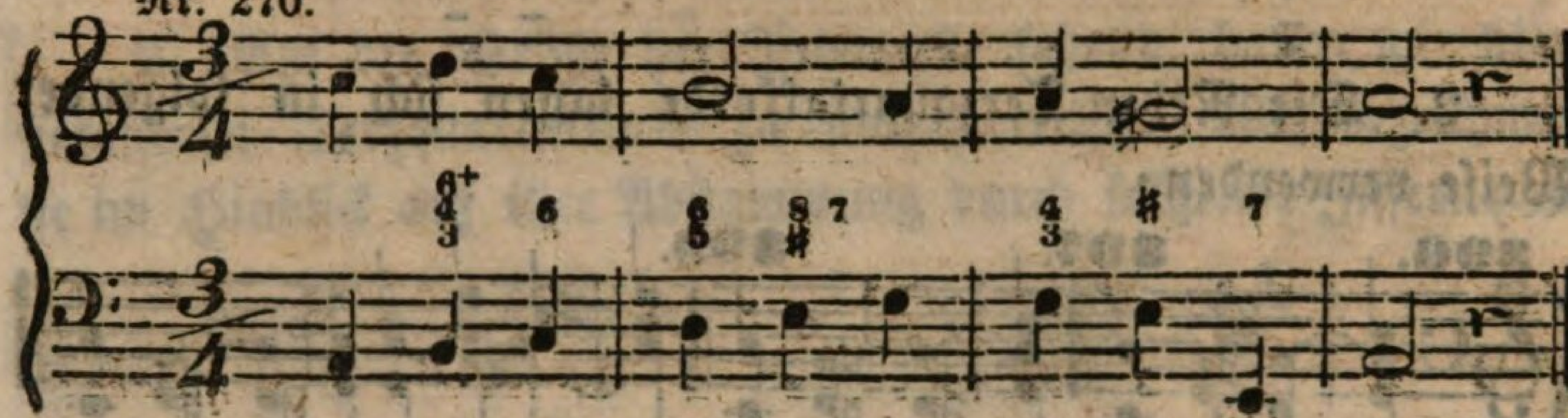


Welche Neben-Terzquartakkorde kommen hier vor? — Bei welchen wurde von der Alteration Gebrauch gemacht?
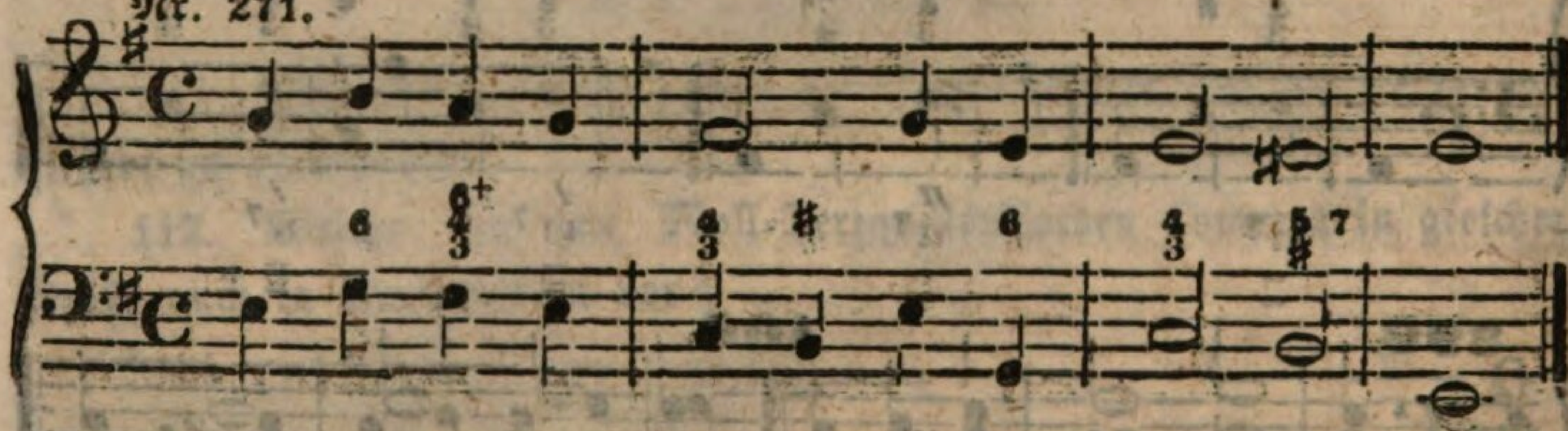
---

§. 75.

Generalbaß-Uebungen.
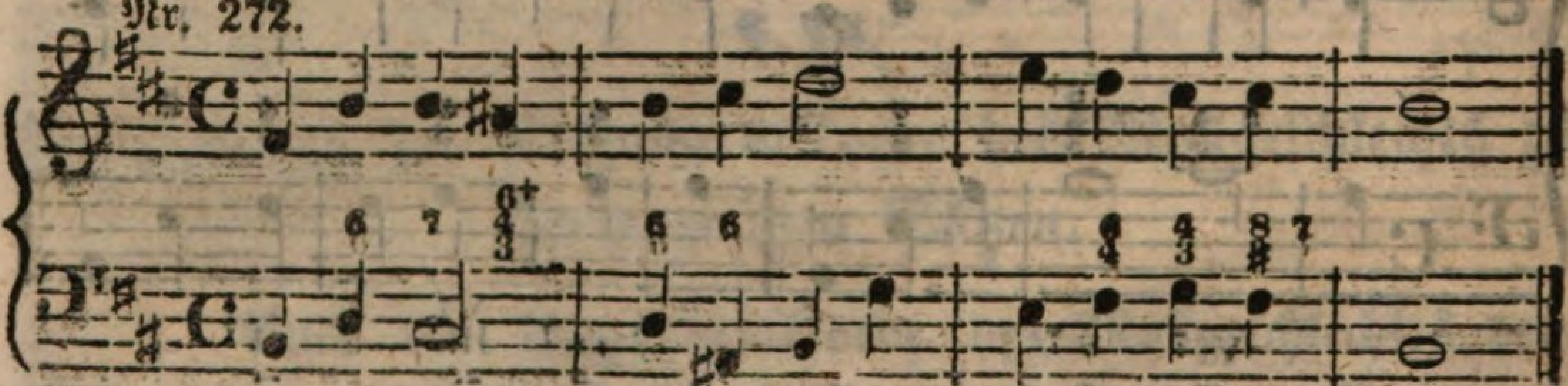
Nr. 270.



Nr. 271.
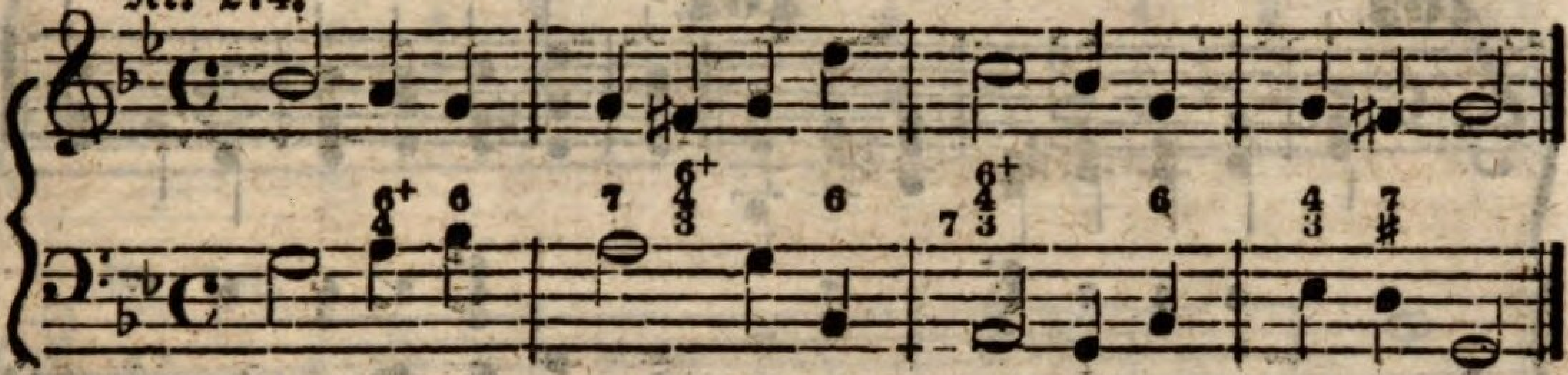


Nr. 272.
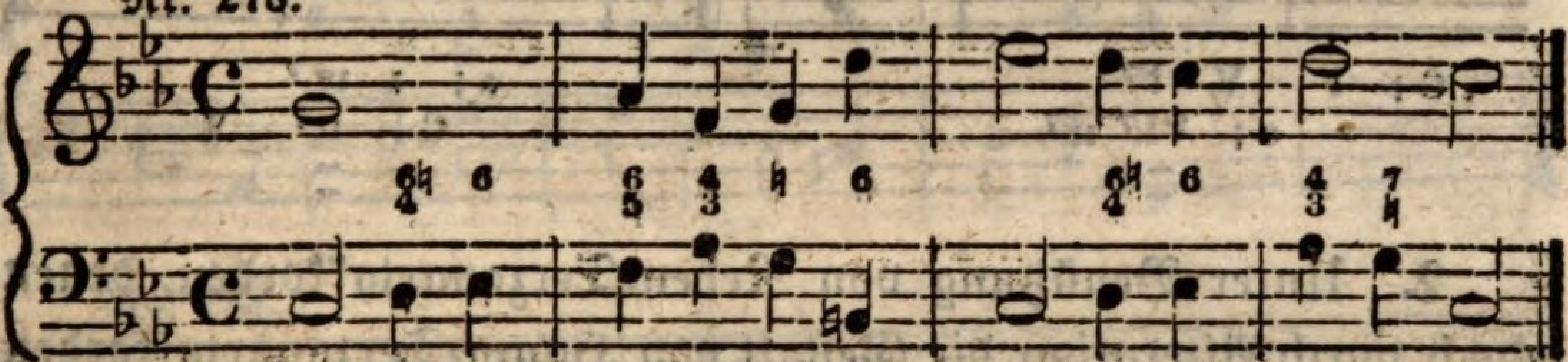


Nr. 273.
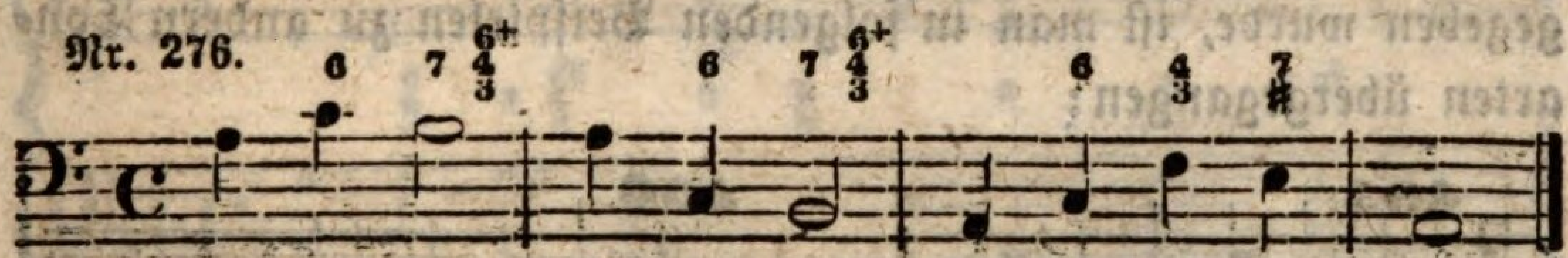


Nr. 274.
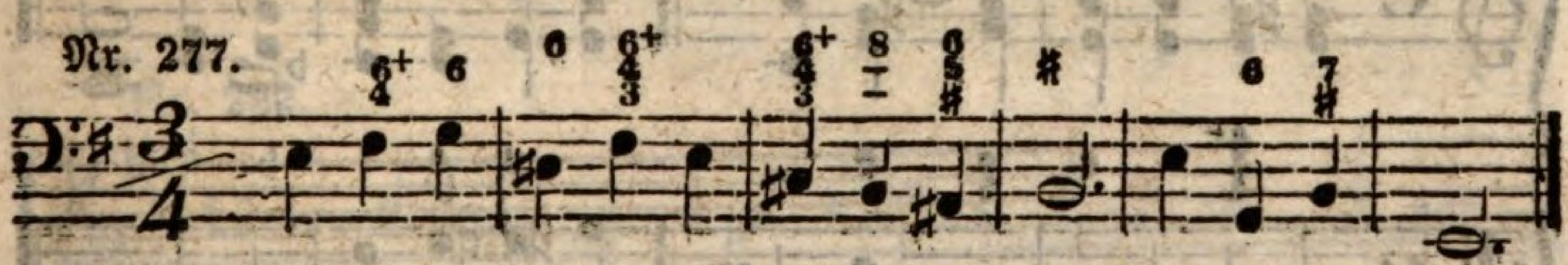


Nr. 275.
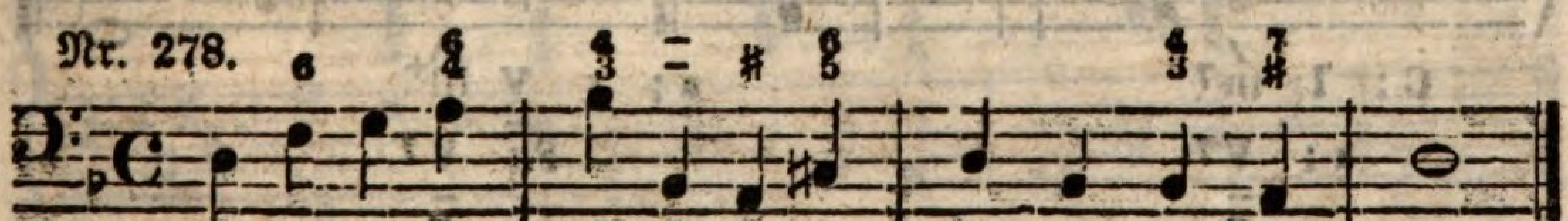


Nr. 276.



Nr. 277.



Nr. 278.



Aufgabe.

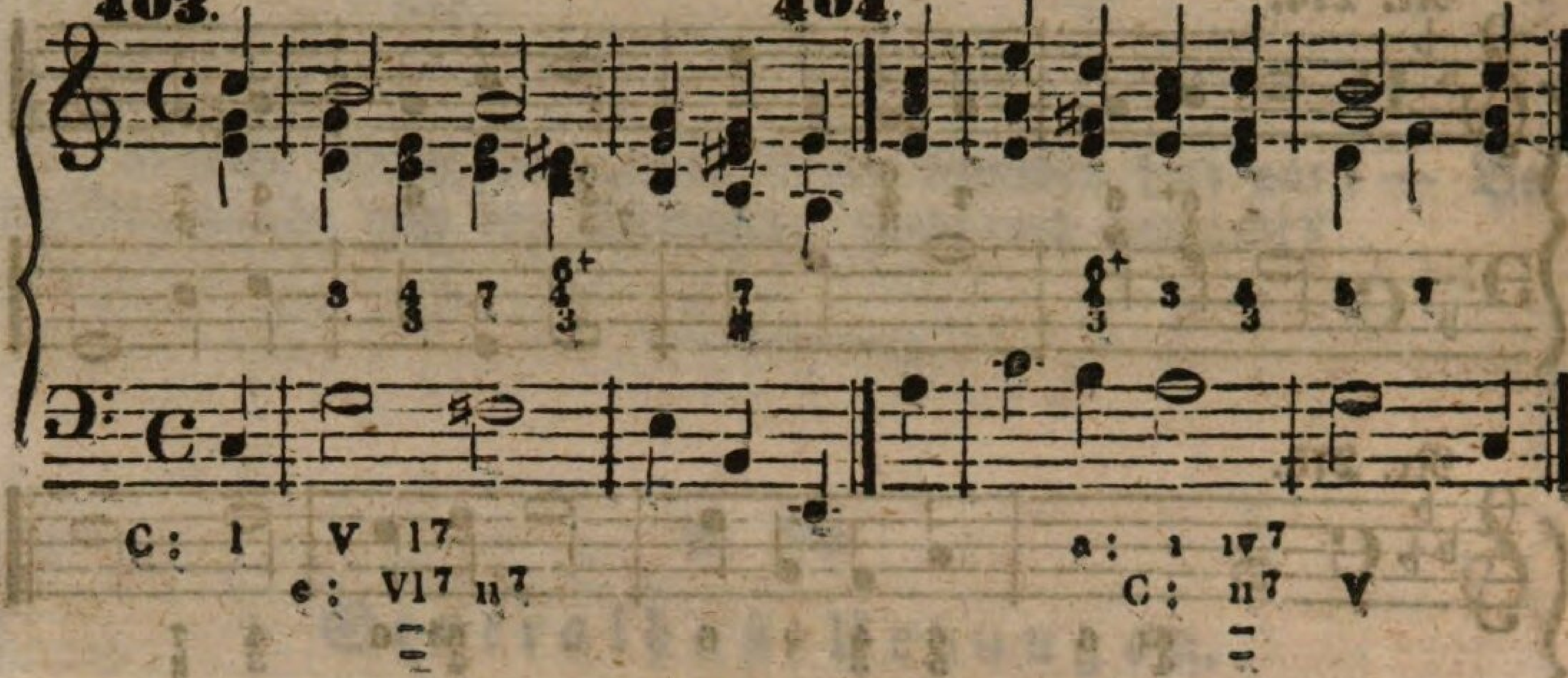
113. In E-, H-, D- und G-moll sind Tonsätze zu bilden, in welchen die gangbarsten Terzquartakkorde angewendet erscheinen!

§. 76.

Anwendung der Terzquartakkorde zu Ausweichungen.
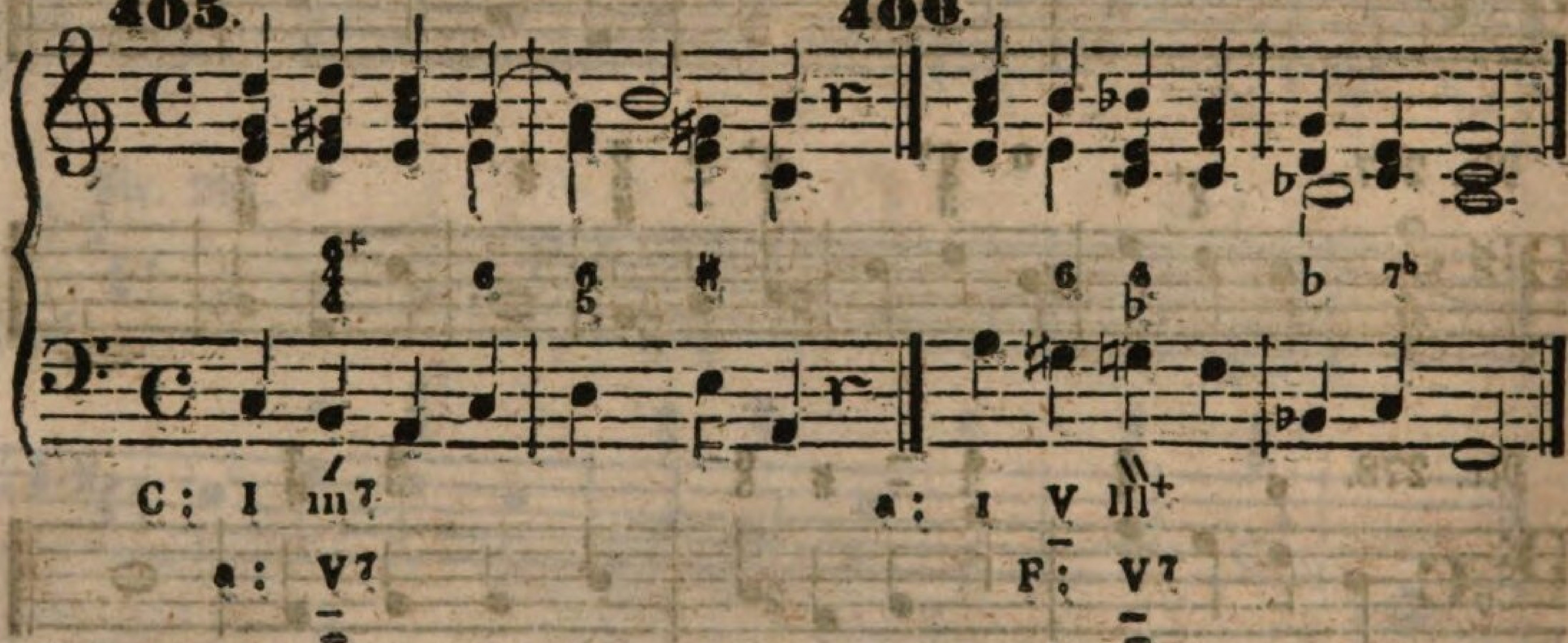
1. Vermittelst gemeinsamer Terzquartakkorde wurden in folgenden Beispielen Ausweichungen bewirkt:

403. 404.



2. Unter Benützung von Neben-Terzquartakkorden, denen jedoch durch Alteration die Gestalt von Haupt-Terzquartakkorden gegeben wurde, ist man in folgenden Beispielen zu andern Tonarten übergegangen:
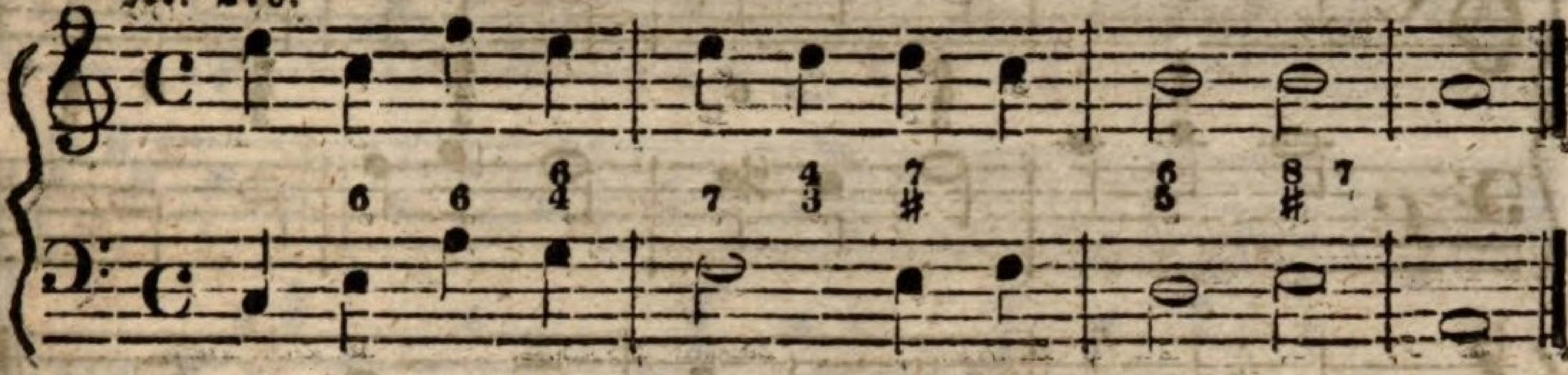
405. 406.
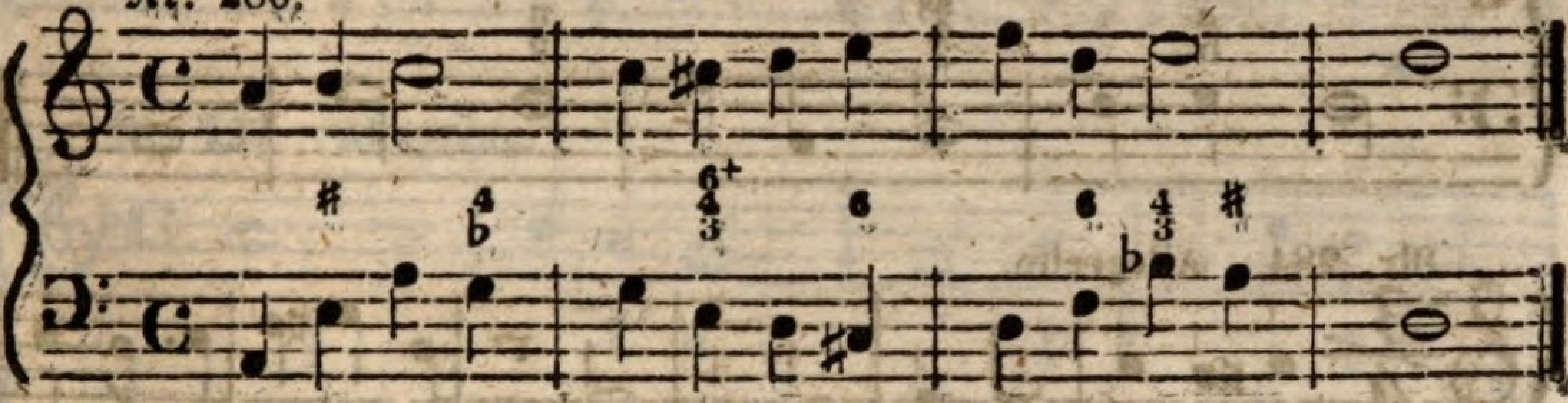


§. 77.

Generalbaß-Uebungen.
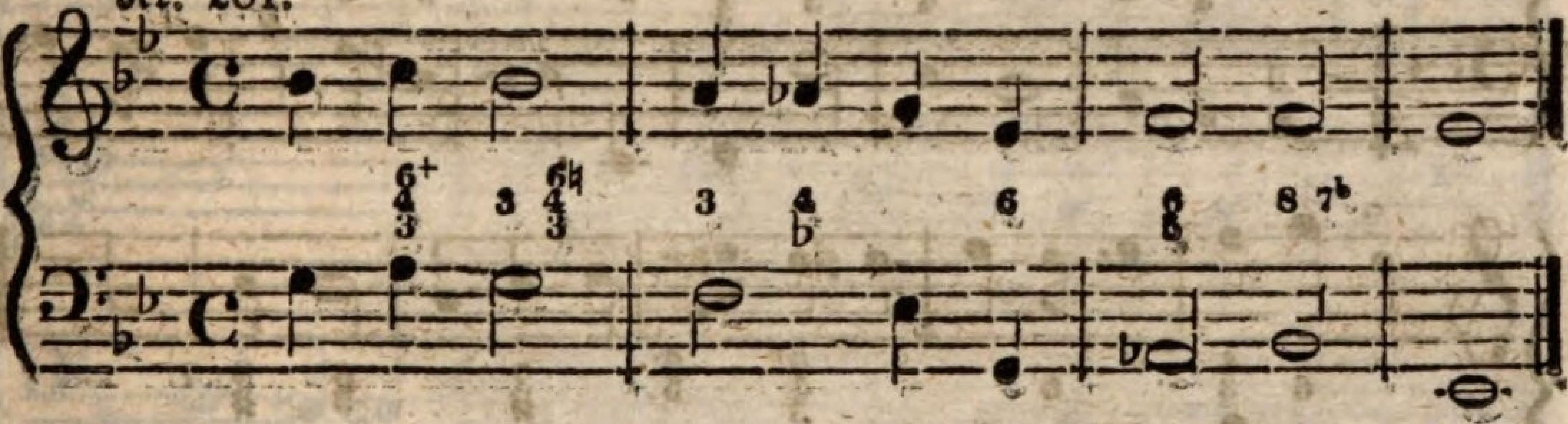
Nr. 279.
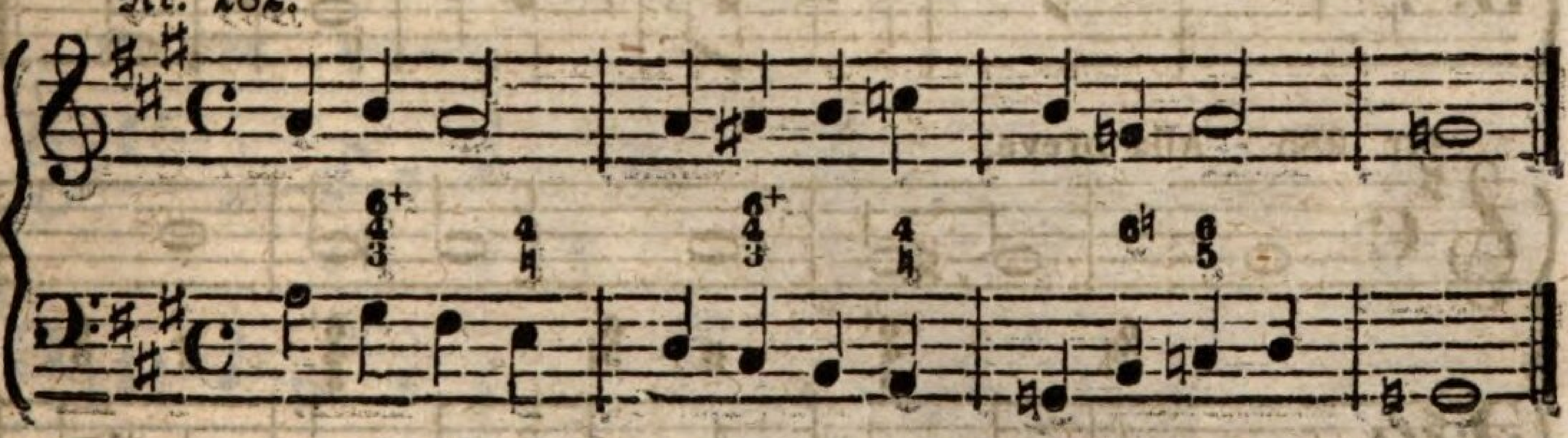


Nr. 280.



Nr. 281.



Nr. 282.



Aufgaben.

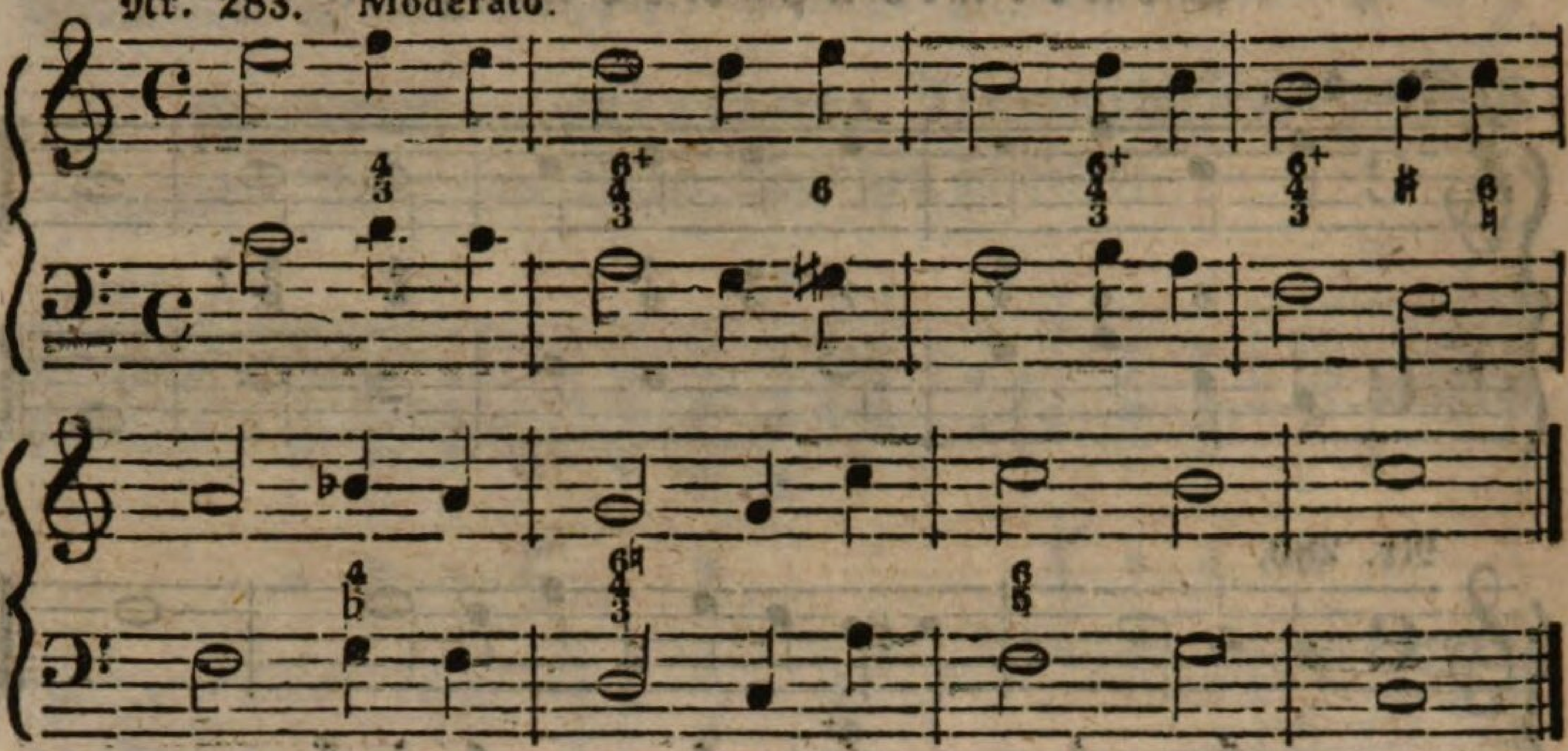
114. Vermittelst eines gemeinsamen Terzquartakkords gehe man von D-dur nach G-dur, von F-dur nach D-moll!

115. Man bediene sich alterirter Terzquartakkorde, um von B-dur nach As-dur, G moll, Ges-dur, F-dur zu gelangen!
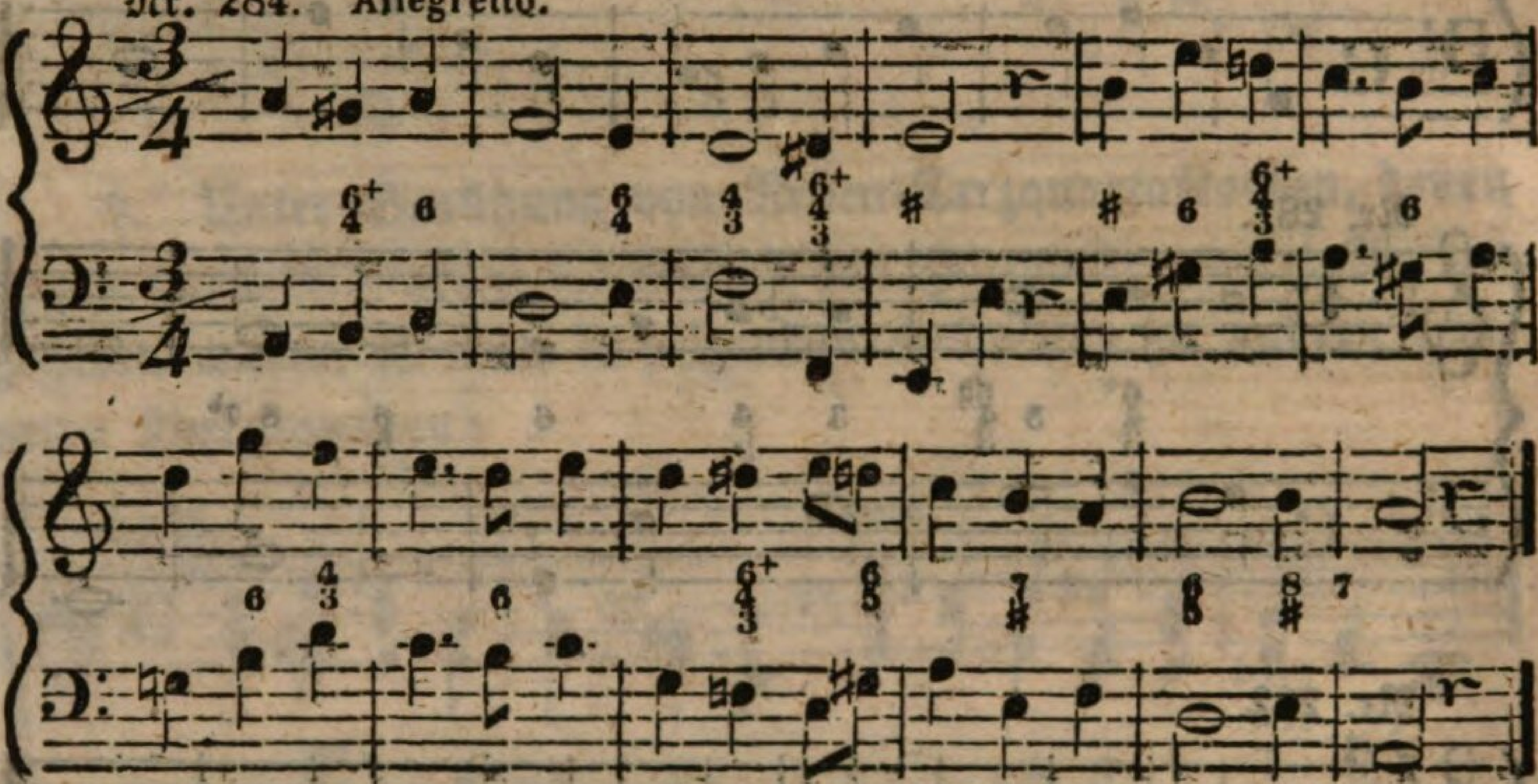
§. 78.

Vermischte Generalbaß-Uebungen.

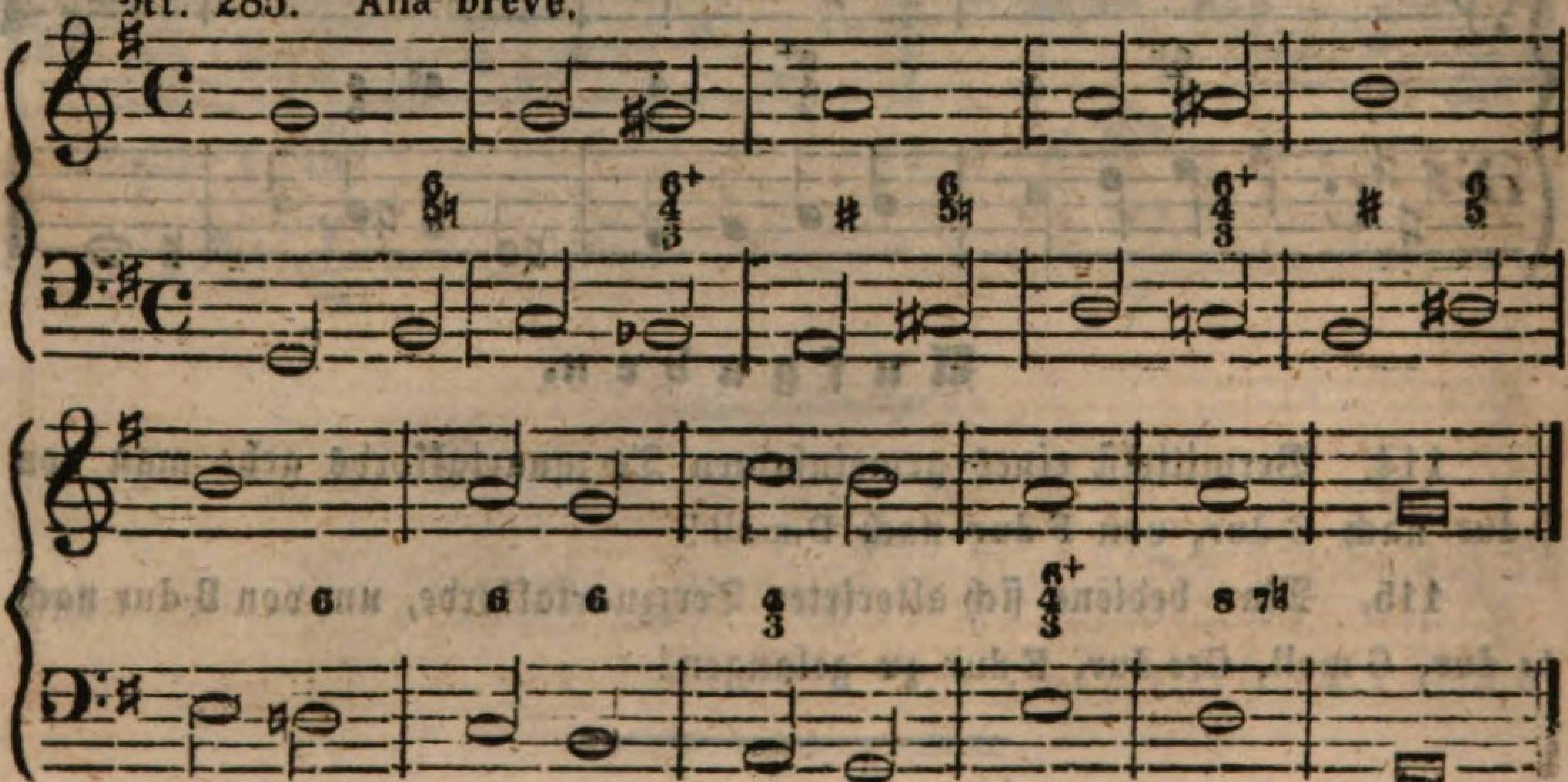
Nr. 283. Moderato.



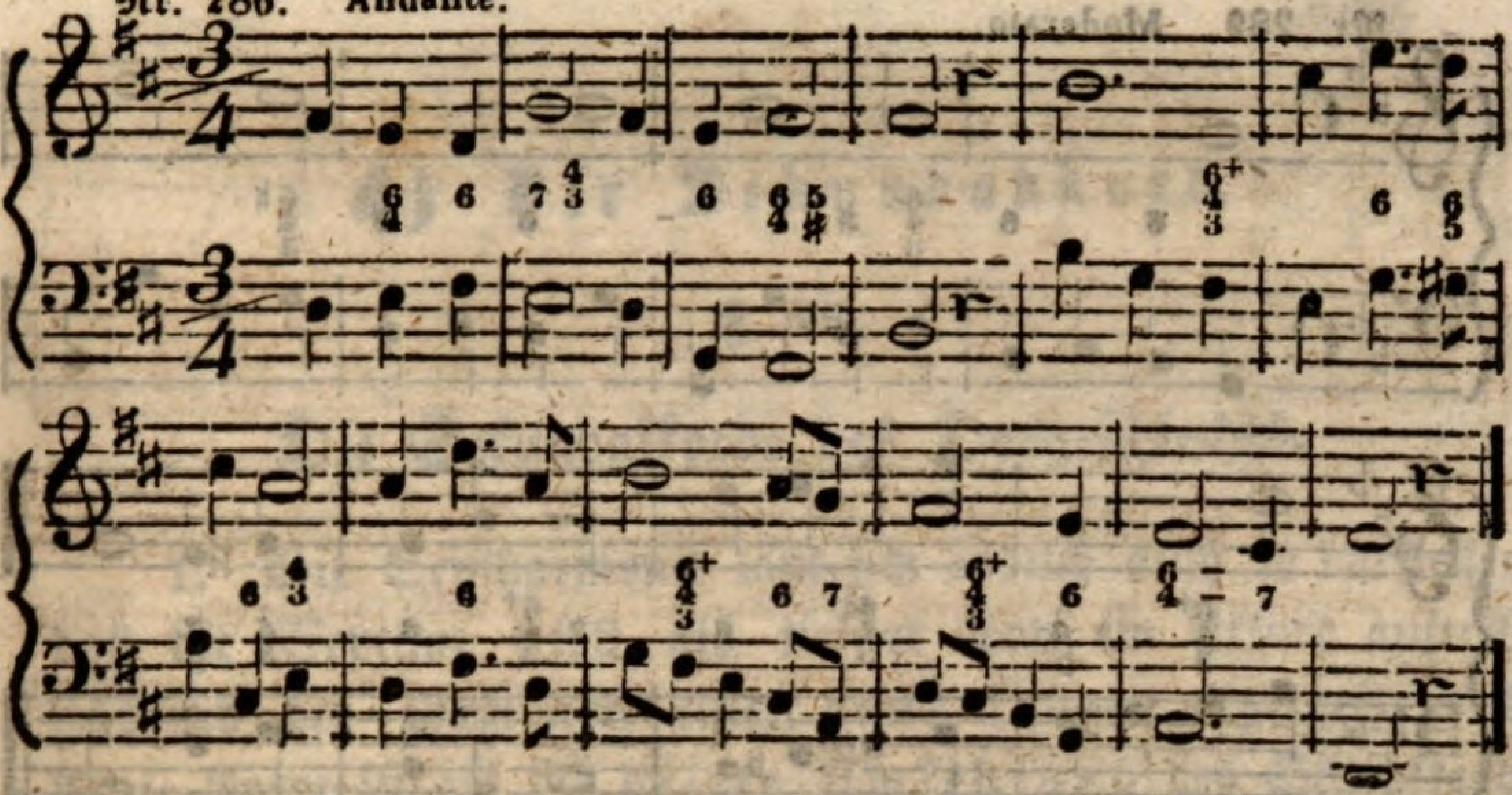
Nr. 284. Allegretto.
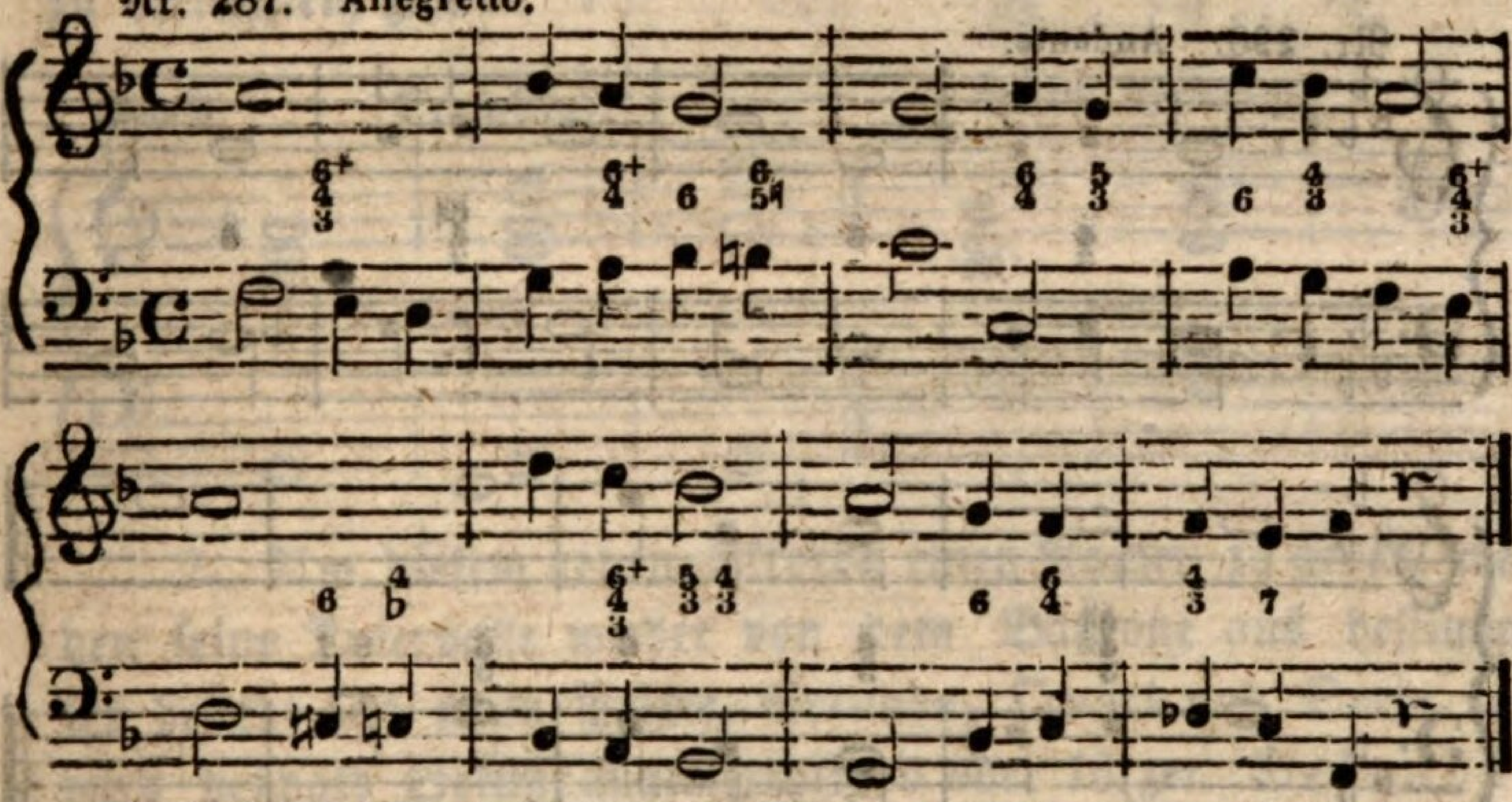


Nr. 285. Alla breve.



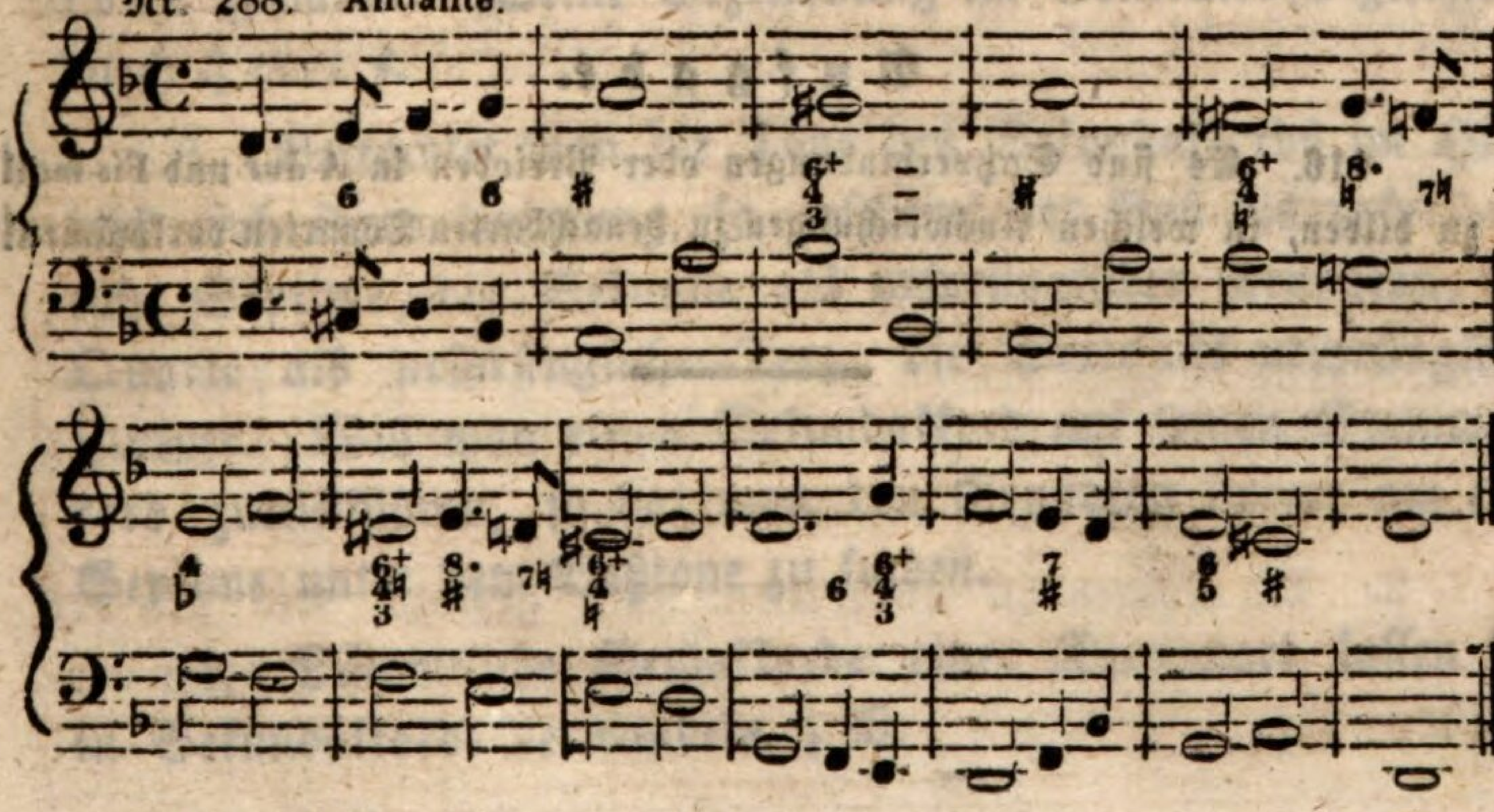
Nr. 286. Andante.
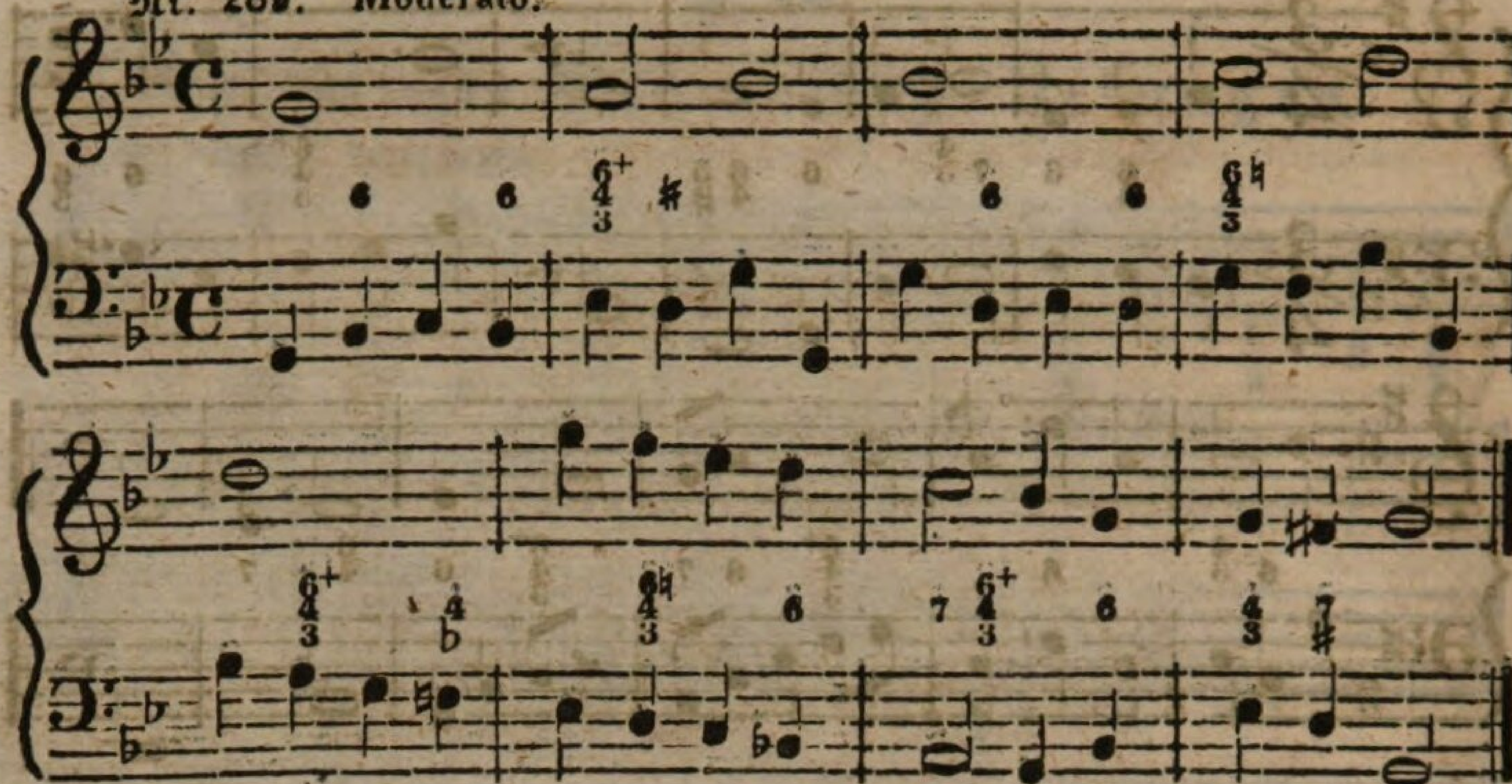


Nr. 287. Allegretto.



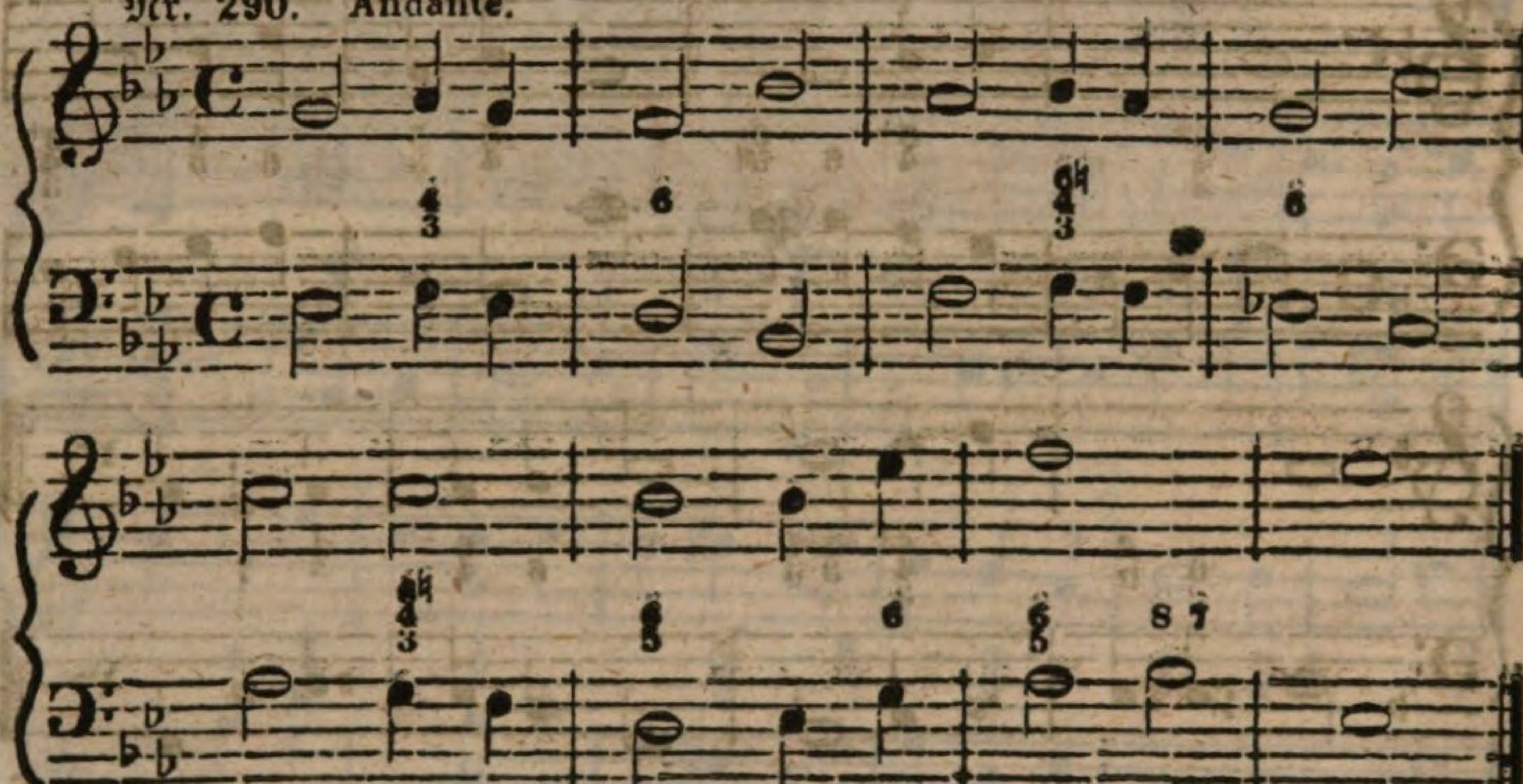
Nr. 288. Andante.



Nr. 289. Moderato.



Nr. 290. Andante.



Aufgabe.

116. Es sind Satzverbindungen oder Perioden in A-dur und Fis-moll zu bilden, in welchen Ausweichungen zu benachbarten Tonarten vorkommen!
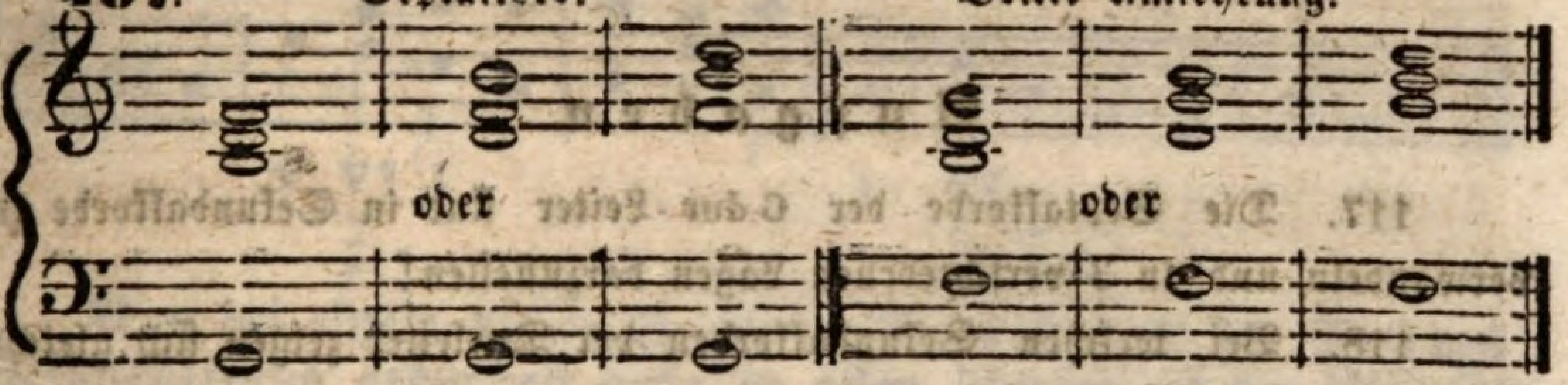
4) Der Sekundakkord.

§. 79.

Die Sekundakkorde des Durgeschlechts.

1. Die Septharmonie läßt sich endlich auch so darstellen, daß die Septime selbst als tiefster Ton im Akkord auftritt, während der Grundton einer obern Stimme zugetheilt wird. Diese Form ist als die dritte Umkehrung des Septakkords zu betrachten, z. B.

407. Septakkord. Dritte Umkehrung.

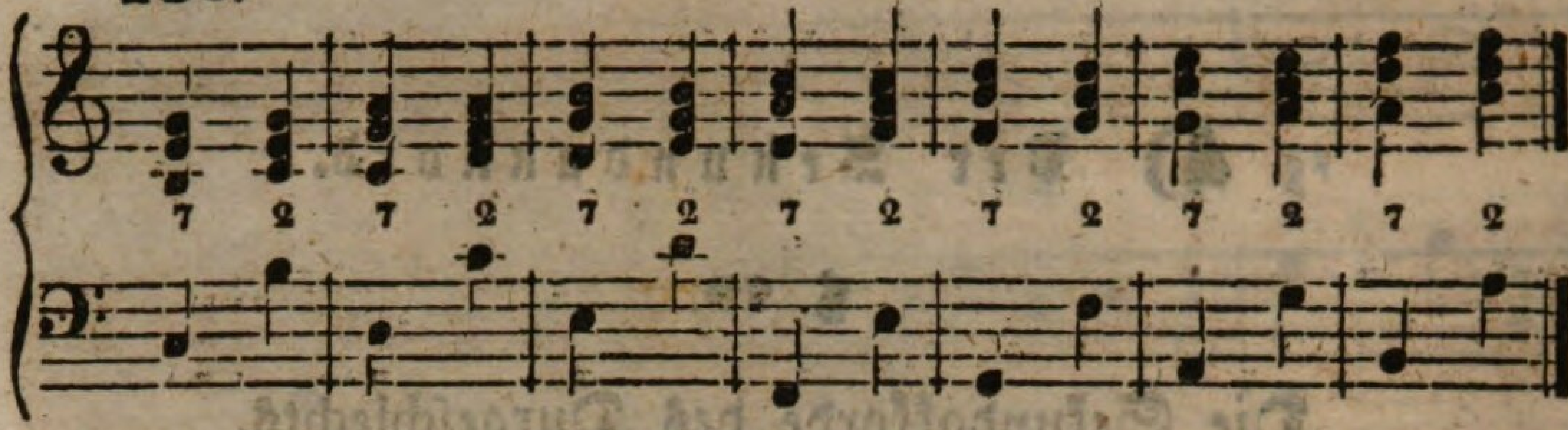


2. Um diesem neuen Akkorde einen Namen zu geben, werden seine Intervalle wieder von dem Baßtone aus bestimmt. Er besteht aus einer Prime, Sekunde, Quart und Sexte, und wird deßhalb Sekundquartsextakkord oder kürzer Sekundakkord genannt. Seine Bezeichnung im Generalbasse geschieht durch $\frac{4}{2}$ oder 2.

3. Betrachtet man die Töne des Sekundakkords im Hinblick auf ihren Ursprung, so erscheint der Baß als ursprüngliche Septime, die Sekunde als ursprünglicher Grundton, die Quarte als ursprüngliche Terz, die Sexte als ursprüngliche Quinte. Will man einen Sekundakkord auf seinen Stammakkord zurückführen, so hat man den Grundton immer um eine Septime unter dem Baßtone zu suchen.

4. Sämmtliche Septakkorde einer Durtonart lassen sich in Sekundakkorde verwandeln, z. B.

408.



5. In Rücksicht auf die Größe der Intervalle lassen sich im Durgeschlechte viererlei Sekundakkorde unterscheiden. Wir bezeichnen sie, wie ihre Stammakkorde, fügen aber als Zeichen der dritten Umkehrung 3 Querstriche bei, z. B.

$I^{7}_{\equiv}$ $ii^{7}_{\equiv}$ $iii^{7}_{\equiv}$ $IV^{7}_{\equiv}$ $V^{7}_{\equiv}$ $vi^{7}_{\equiv}$ $\overset{7}{vii}{}^{0}_{\equiv}$

Aufgaben.

117. Die Septakkorde der G-dur-Leiter sind in Sekundakkorde zu verwandeln und in 3 verschiedenen Lagen darzustellen!

118. Bei welchen Sekundakkorden der Durleiter zeigen sich gleiche Intervallengrößen?
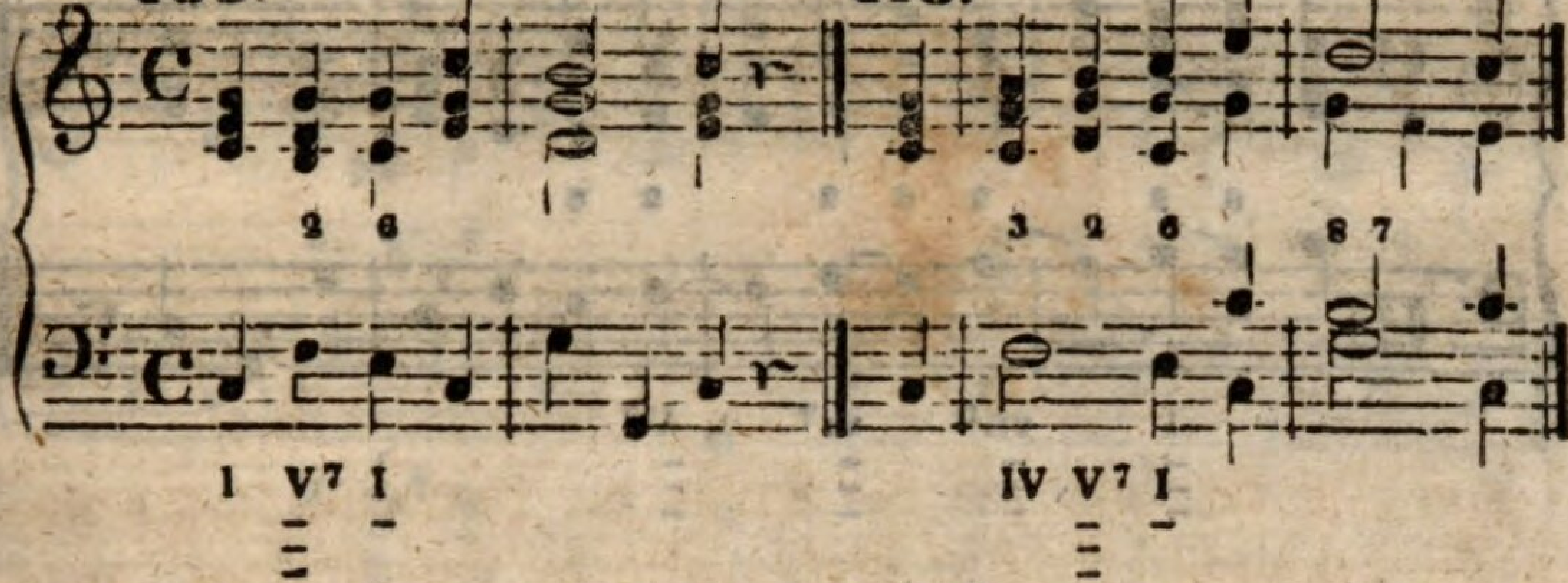
---

§. 80.

Verwendung der Sekundakkorde des Durgeschlechts zu harmonischen Sätzen.
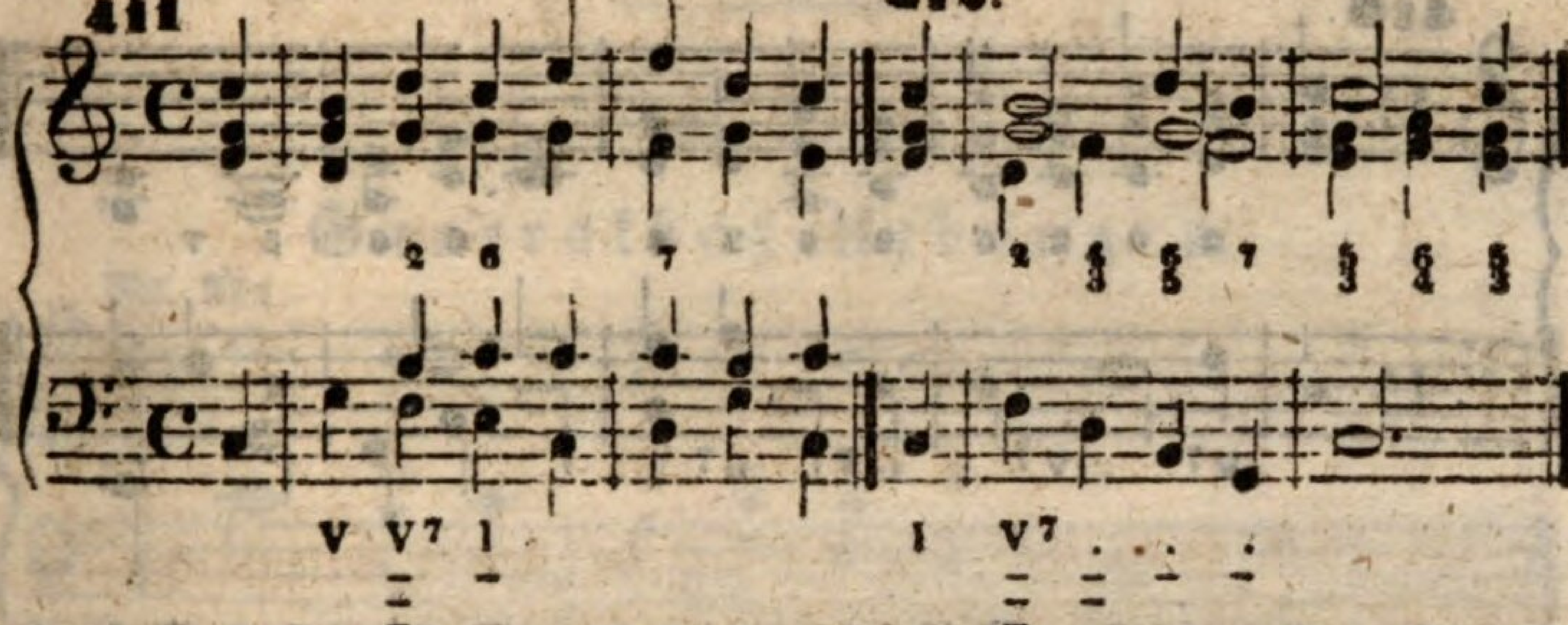
1. Auch der Sekundakkord ist den Gesetzen seines Stammakkords unterworfen; es ist daher in Absicht auf die Art seiner Verbindung nichts Neues vorzubringen. Bloß so viel ist zu merken, daß der Baßton im Sekundakkord eine Dissonanz ist und demgemäß behandelt werden muß.

2. An folgenden Beispielen wird gezeigt, wie sich der Dominant-Sekundakkord zu harmonischen Sätzen verwenden läßt:

409. 410.



411. 412.
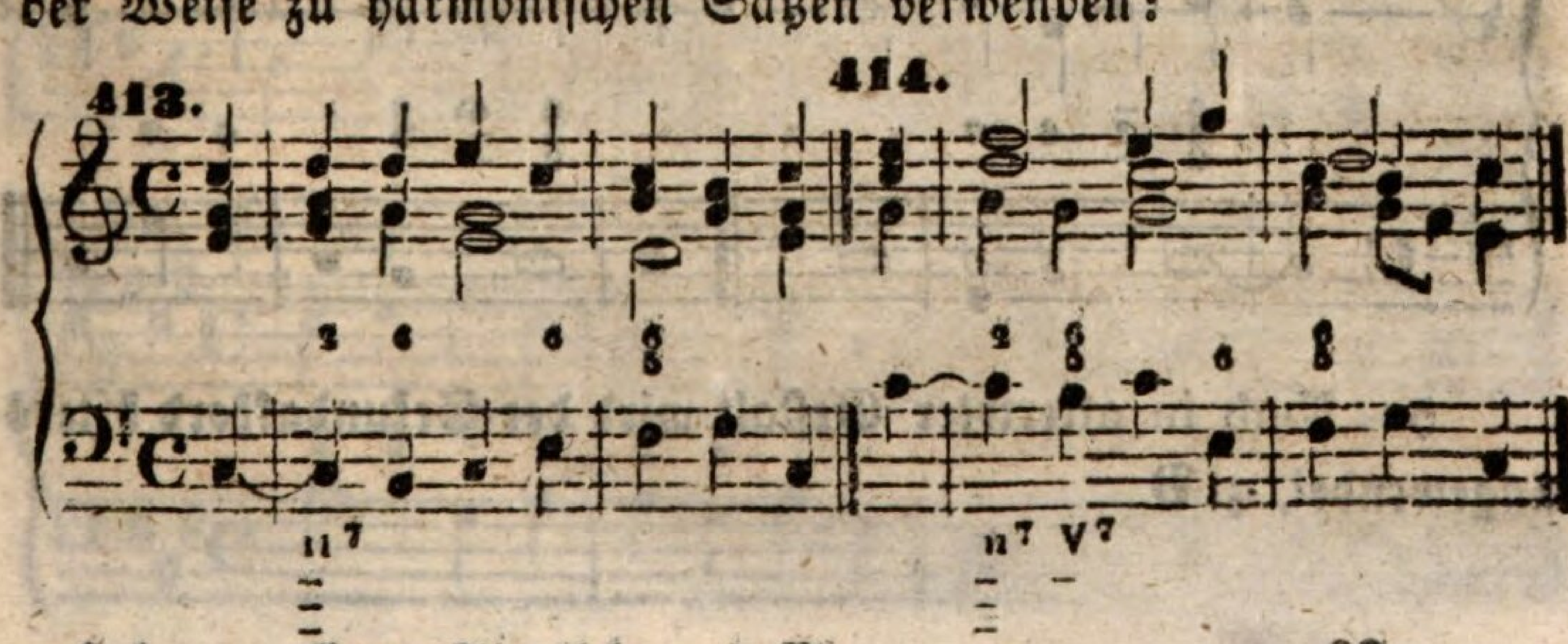


Nur bei einem dieser Beispiele (Nr. 410) tritt der Baß des Sekundakkords gebunden auf; in allen übrigen ist der Eintritt ein freier. Die Auflösung geschieht, wie beim Dominant-Septakkord, durch den Schritt zur tonischen Harmonie, die aber in der Sextenform auftritt, weil der dissonirende Baßton, als ursprüngliche Septime, nicht vier, sondern nur e i n e Stufe abwärts fortzuschreiten hat. In Nr. 412 wird die Auflösung verzögert, indem der Sekundakkord zu seinem Stammakkord zurückkehrt.
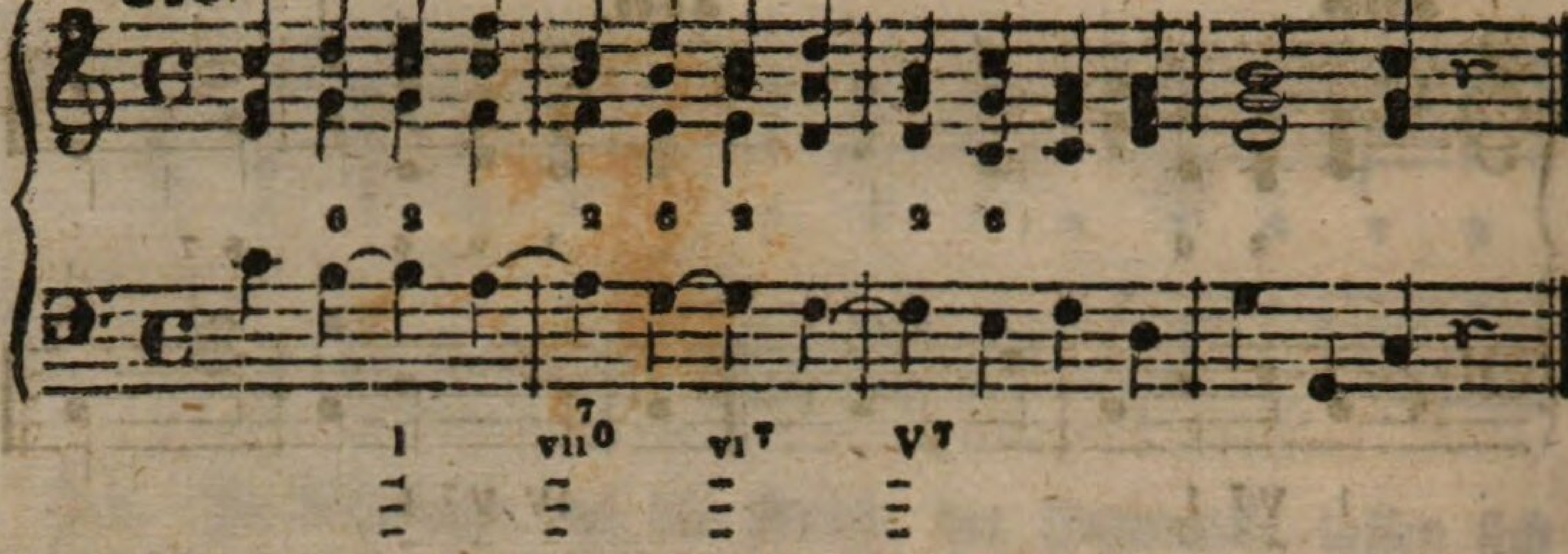
Das Beispiel Nr. 409 ist in allen Durtonarten einzuspielen!

3. Die N e b e n - S e k u n d a k k o r d e lassen sich in folgender Weise zu harmonischen Sätzen verwenden:
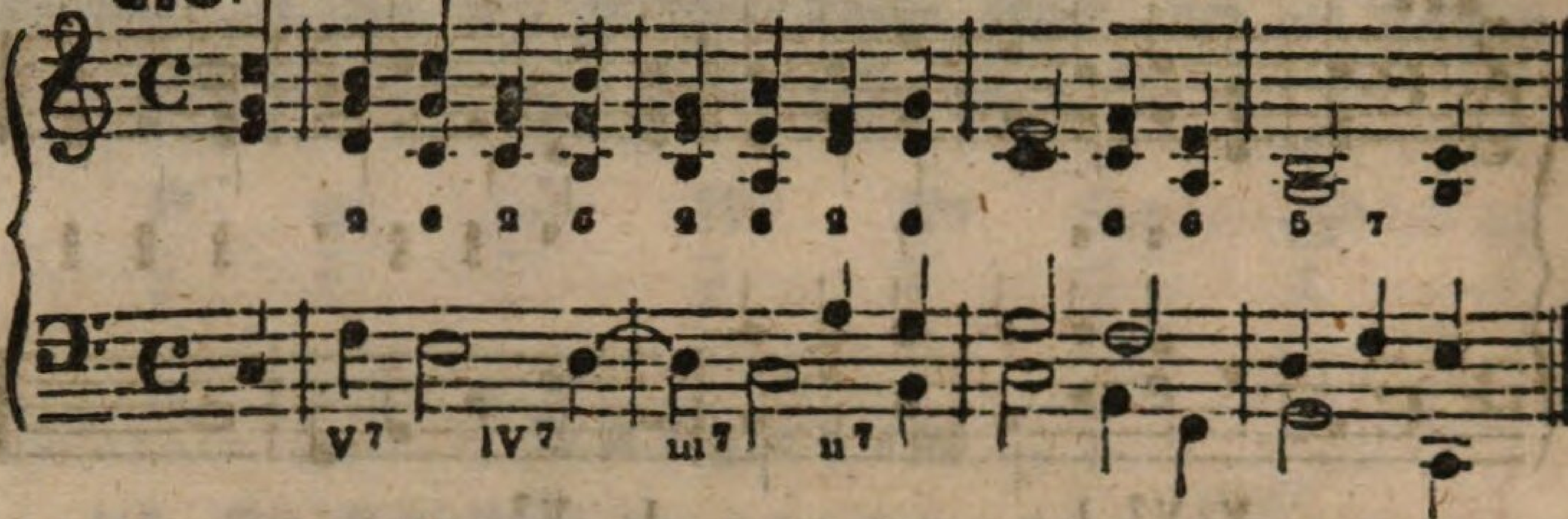
413. 414.



415.
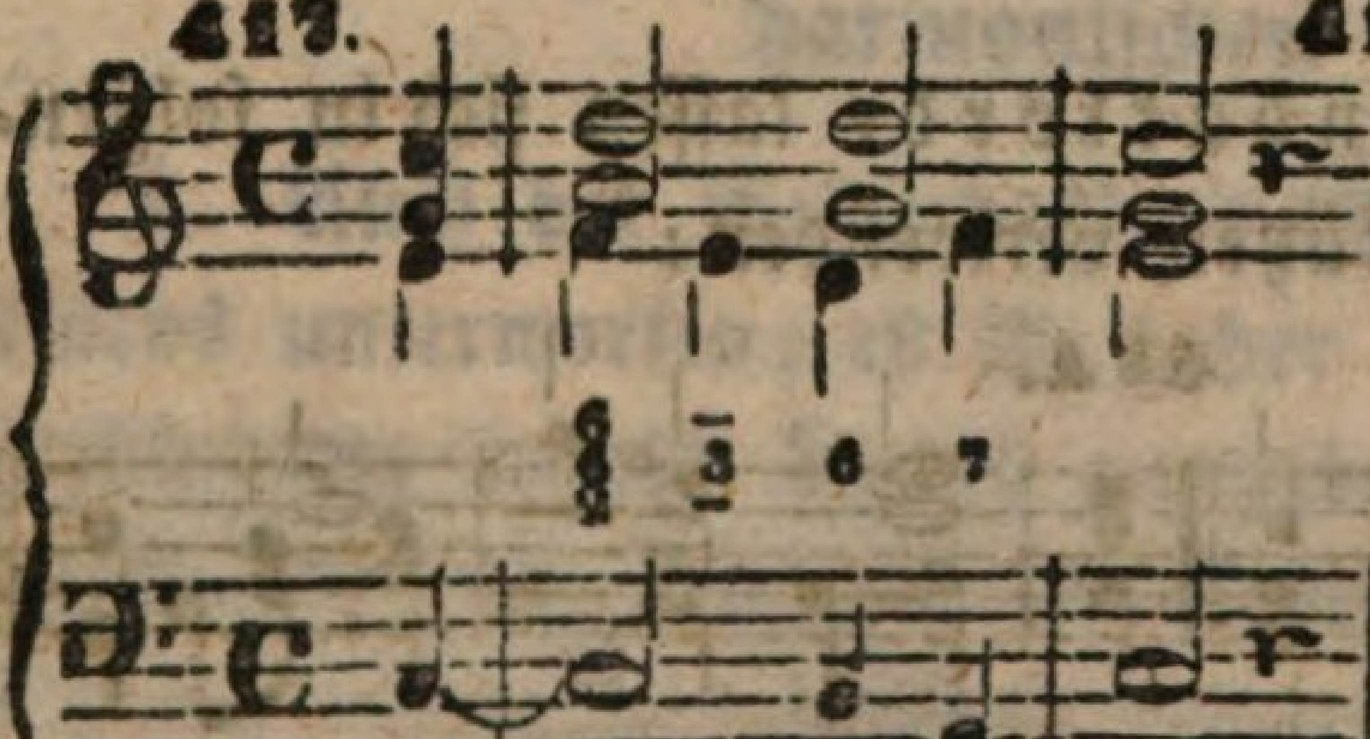


416.
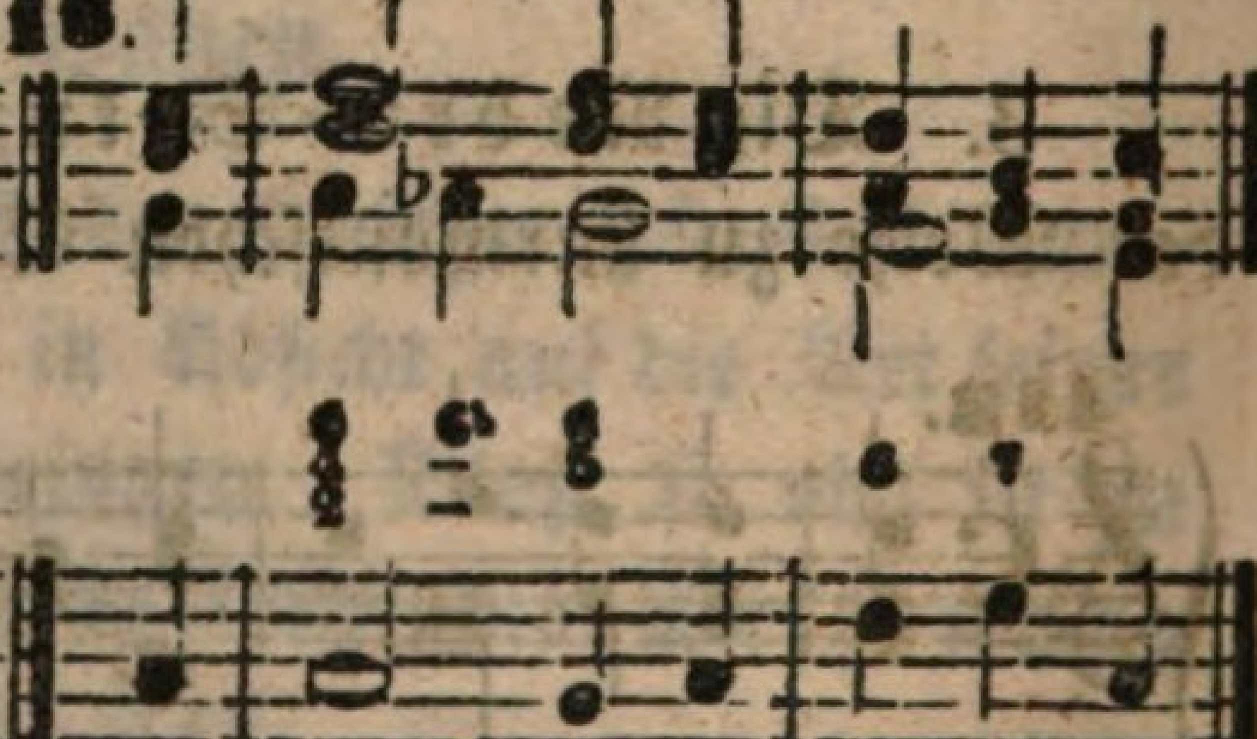


In allen diesen Beispielen tritt der Baßton des Sekundakkords gebunden auf und schreitet bei seiner Auflösung eine Stufe abwärts zu einem Sext- oder Quintsextakkord fort. Diese Fortschreitung entspricht vollkommen jener der Stammakkorde, die im fallenden Quintenschritte vor sich geht.

4. Um mehr Fluß in die Stimmenführung zu bringen, reihen sich den Sekundakkorden zuweilen auch durchgehende Töne an, z. B.

417.
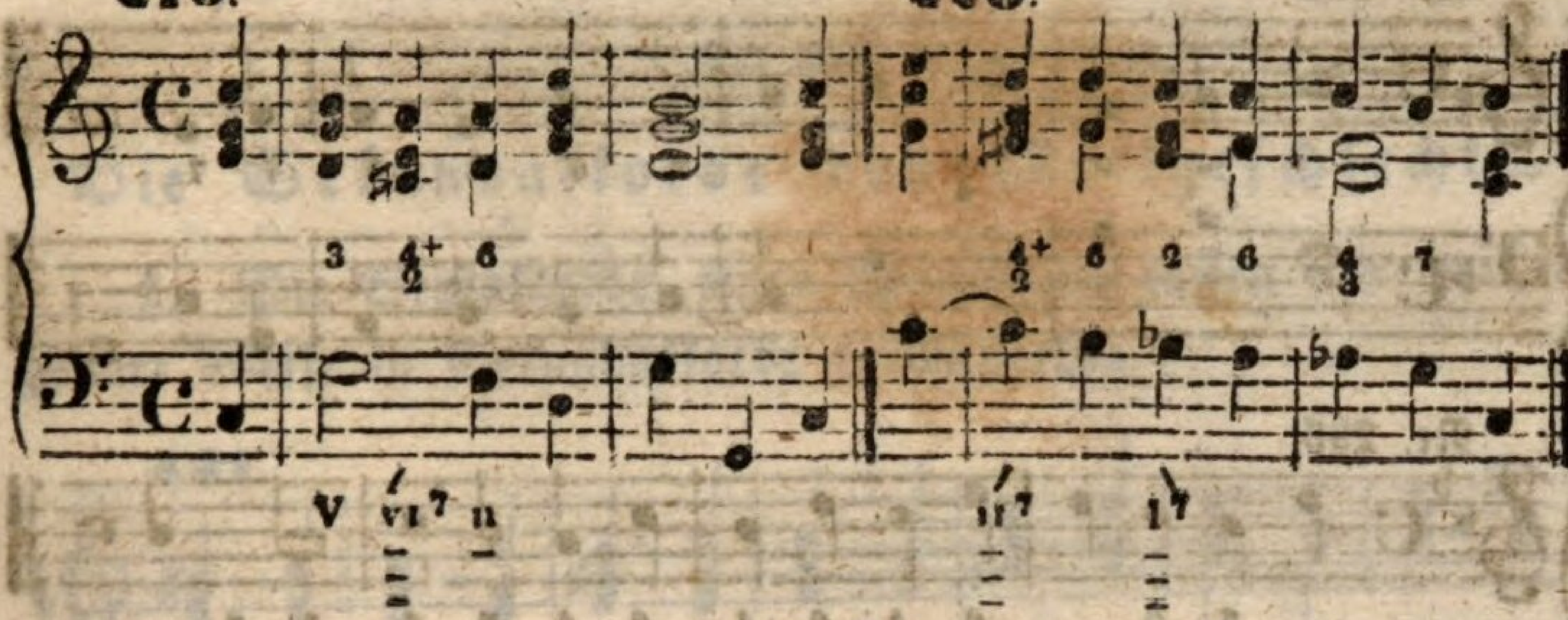


418.



5. Auch in alterirter Gestalt wird der Sekundakkord öfters angewendet, z. B.
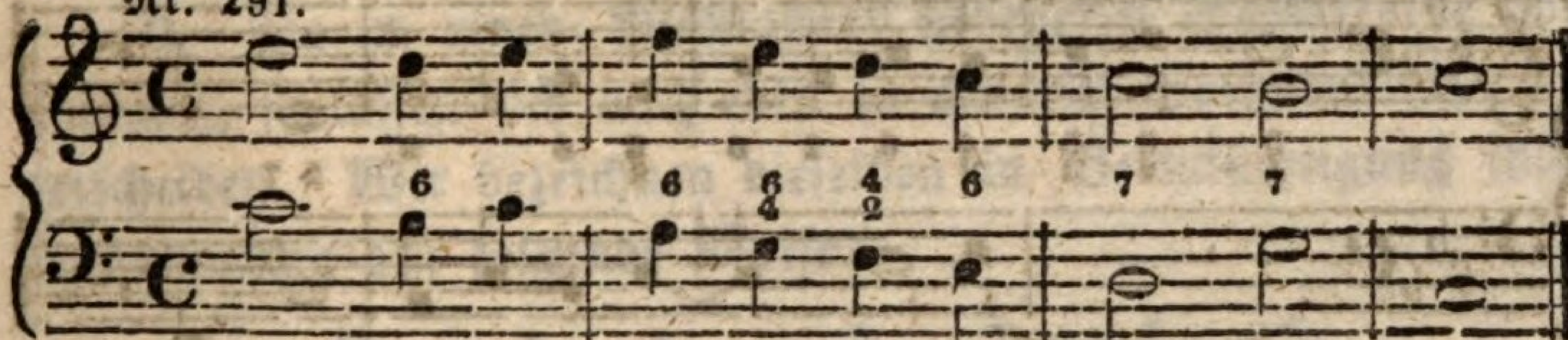
419. 420.



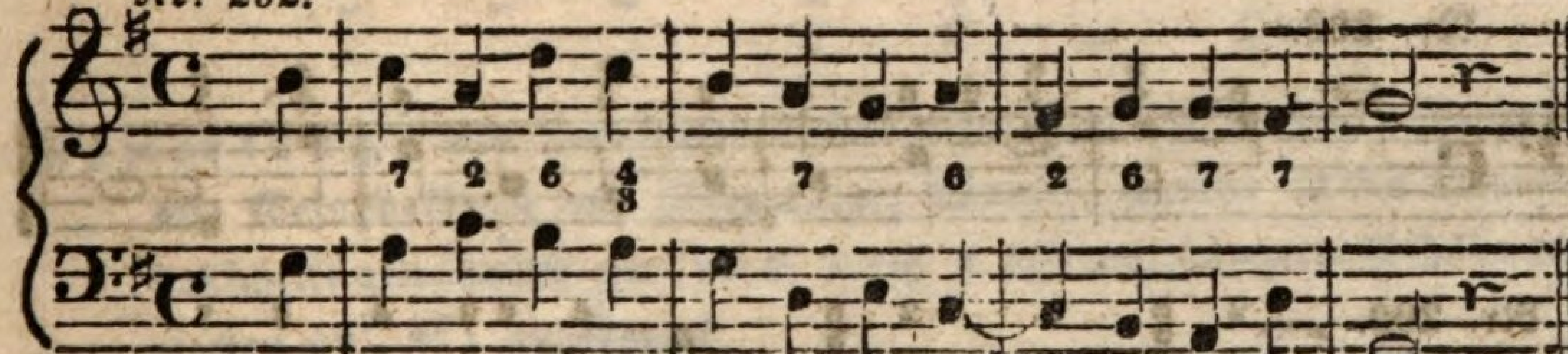
§. 81.

Generalbaß-Uebungen.
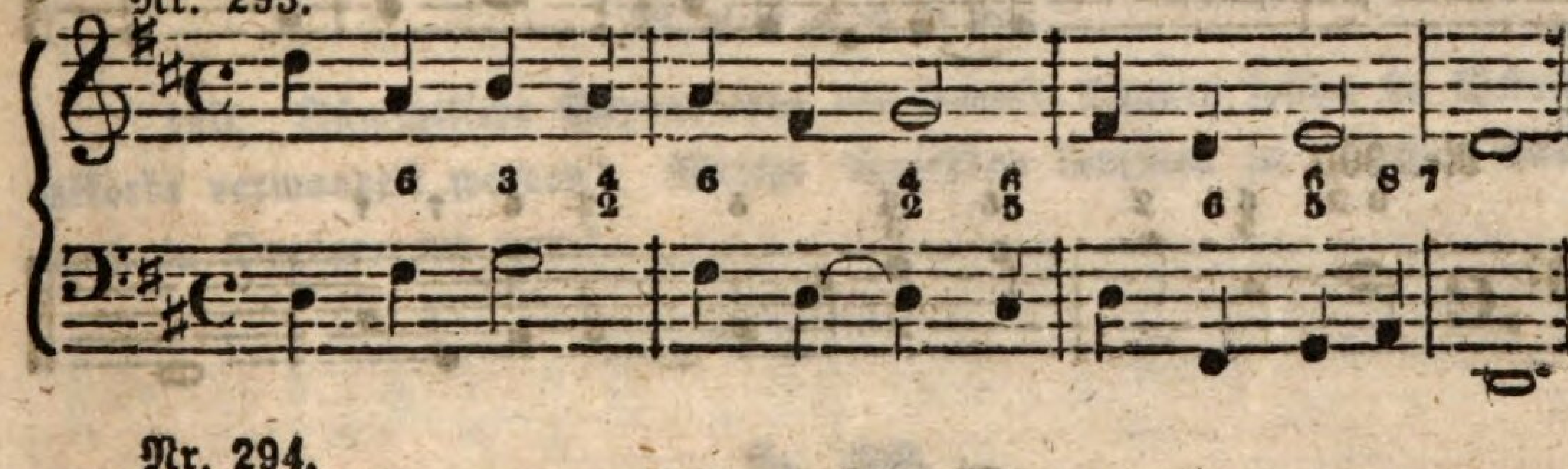
Nr. 291.
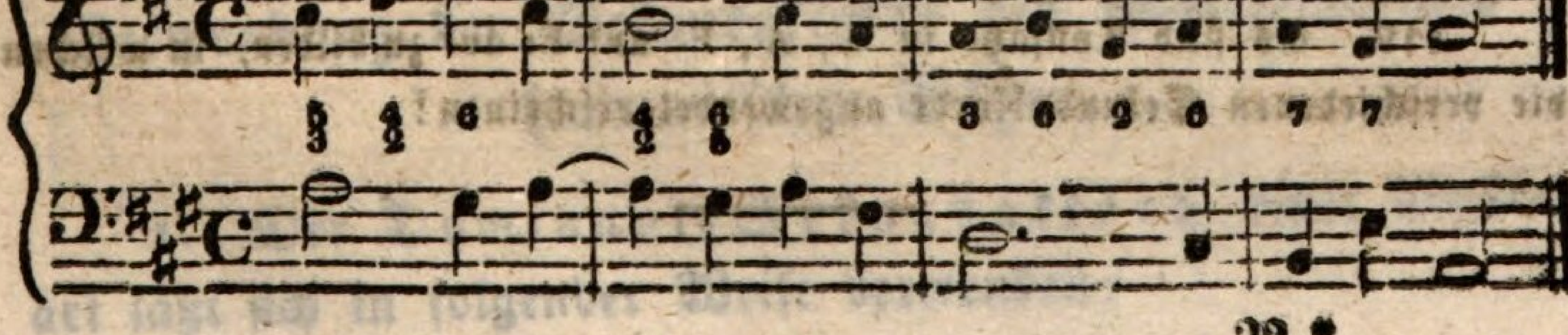


Nr. 292.
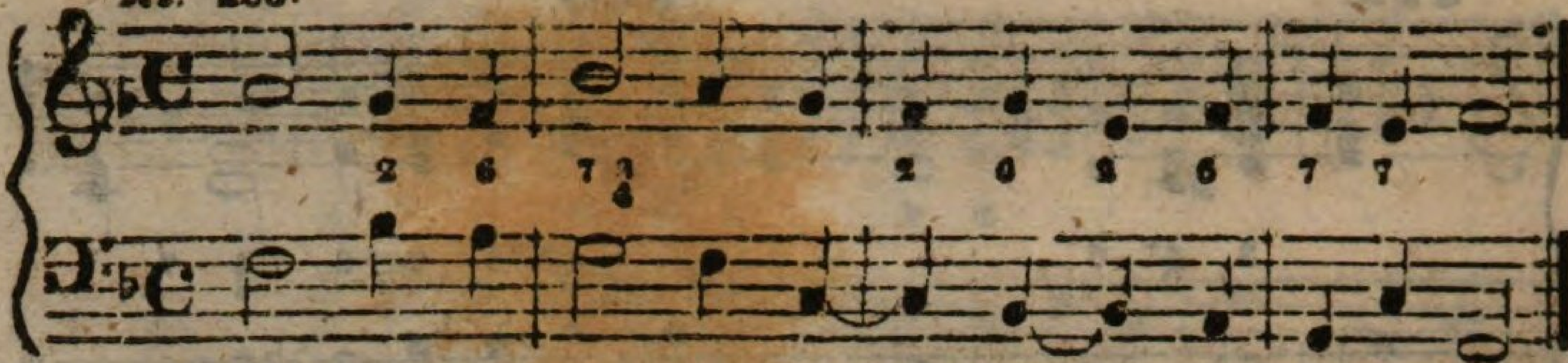


Nr. 293.
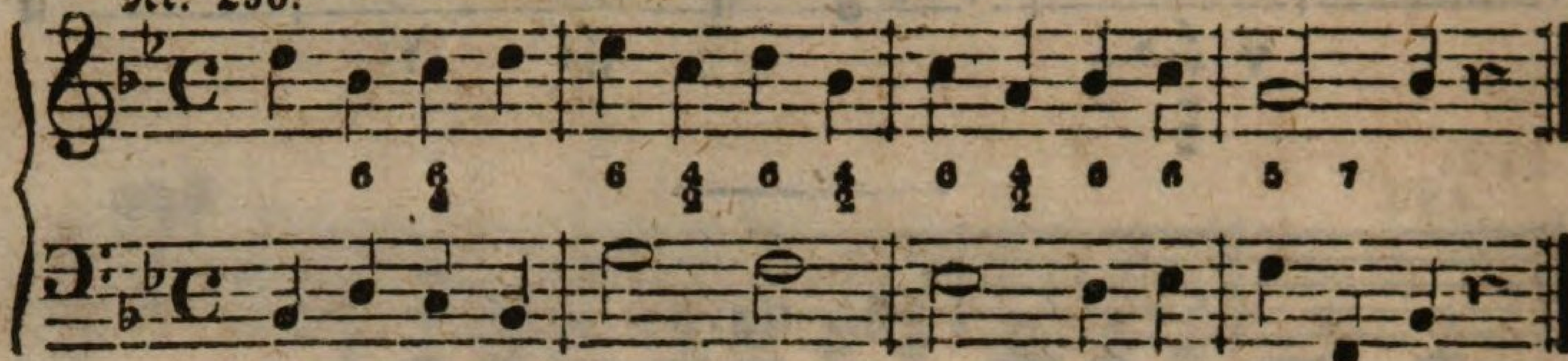


Nr. 294.
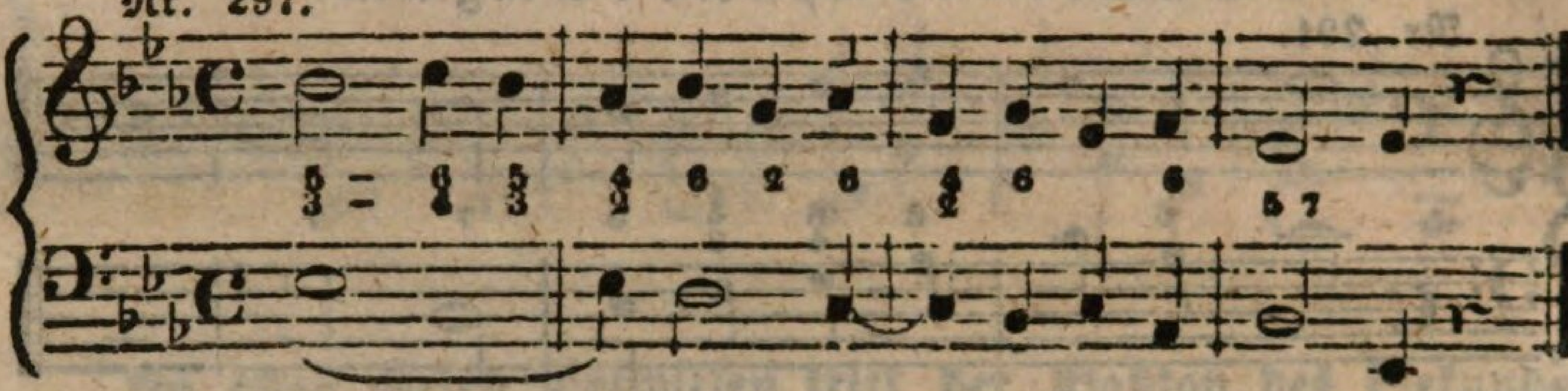


Nr. 295.
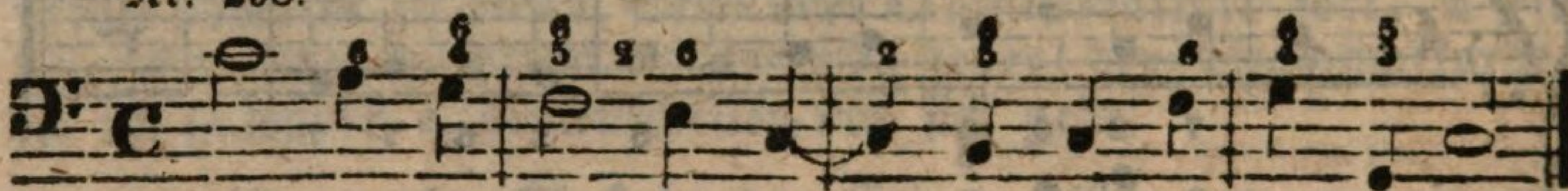


Nr. 296.



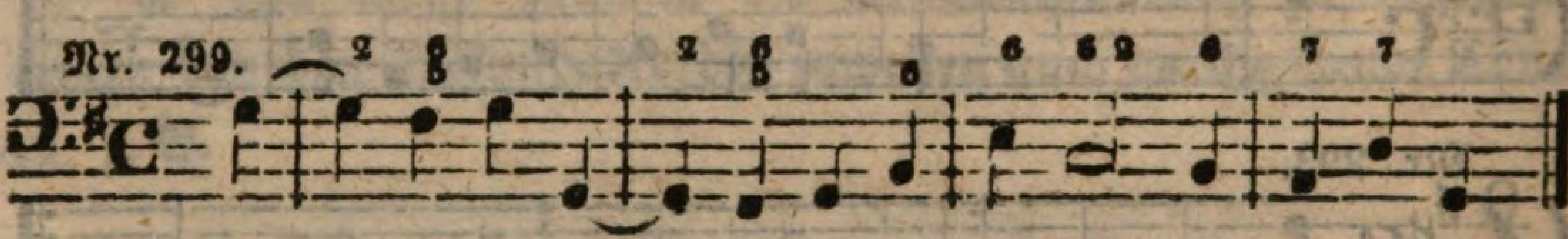
Nr. 297.
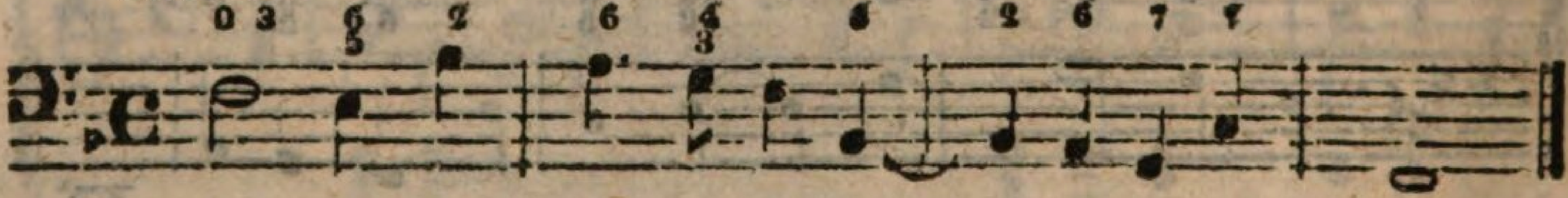


Nr. 298.



Nr. 299.



Nr. 300.



Aufgabe.
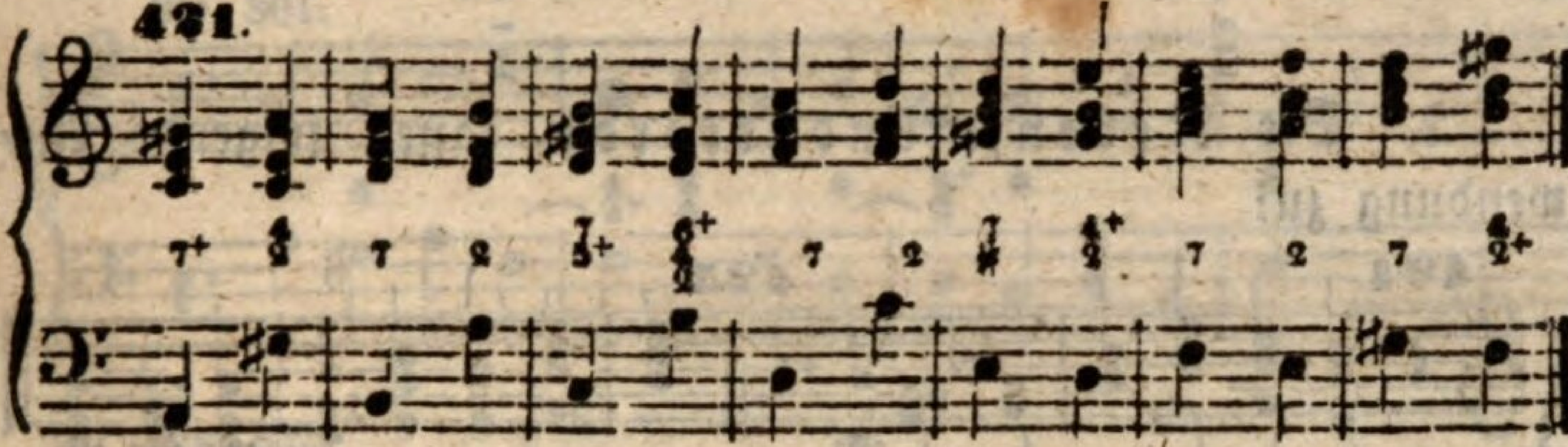
119. Es sind Tonsätze in G-, A-, F- und Es-dur zu bilden, in welchen die verschiedenen Sekundakkorde angewendet erscheinen!

§. 82.

Die Sekundakkorde des Mollgeschlechts.

1. Die Septakkorde einer Molltonart lassen sich in folgender Weise in Sekundakkorde verwandeln:

421.



2. Da in einer Molltonart siebenerlei Septakkorde vorkommen, so lassen sich auch eben so vielerlei Sekundakkorde unterscheiden. Wir bezeichnen dieselben in Berücksichtigung ihrer Abstammung auf folgende Weise;

$$\underline{\underline{\underline{\mathrm{I}^{7+}}}} \quad \underline{\underline{\underline{\mathrm{II}^{7o}}}} \quad \underline{\underline{\underline{\mathrm{III}^{7+}}}} \quad \underline{\underline{\underline{\mathrm{IV}^{7}}}} \quad \underline{\underline{\underline{\mathrm{V}^{7}}}} \quad \underline{\underline{\underline{\mathrm{VI}^{7}}}} \quad \underline{\underline{\underline{\mathrm{VII}^{7o}}}}$$

Anmerkung. Der Dominant-Sekundakkord in Moll, sowie überhaupt alle Sekundakkorde mit übermäßiger Quarte, werden in der Generalbaßschrift gewöhnlich nur durch durch 4 mit angehängtem Erhöhungszeichen (4^{+} $4^{\natural}$) angedeutet.

Aufgabe.

120. Sämmtliche Septakkorde der D-moll-Tonart sollen in Sekundakkorde verwandelt werden! Welche derselben kommen in gleicher Größe auch in Durtonarten vor?
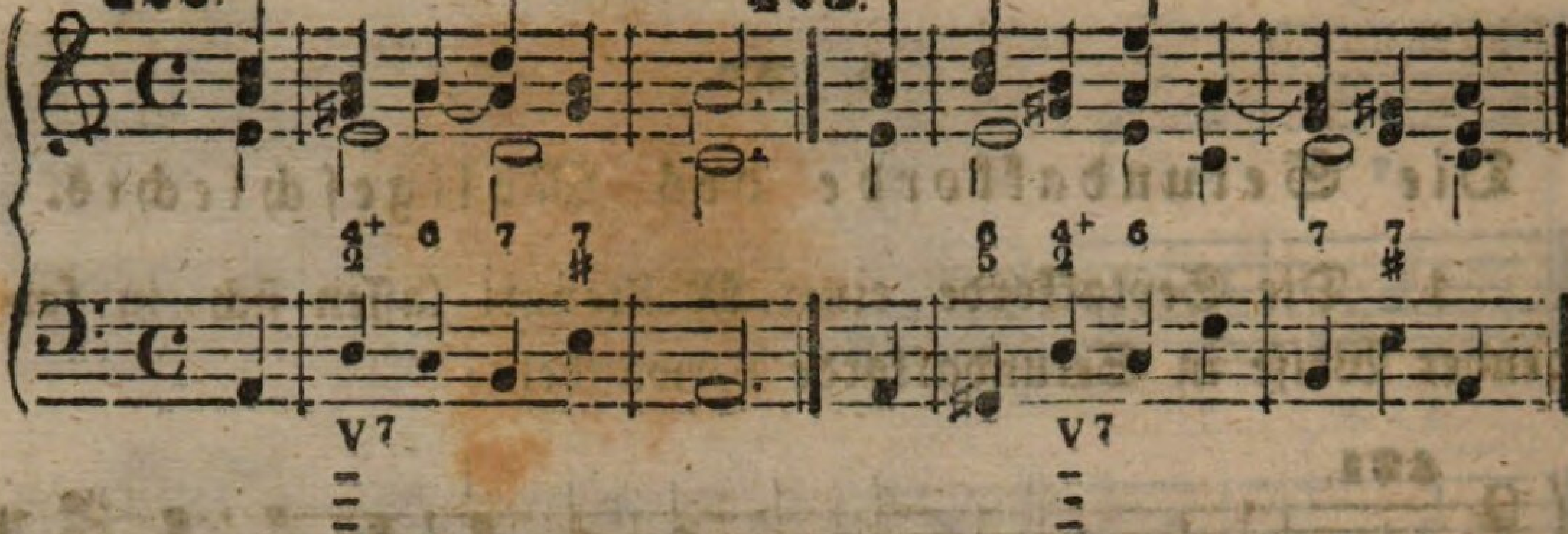
---

§. 83.

Verwendung der Sekundakkorde des Mollgeschlechts zu harmonischen Sätzen.
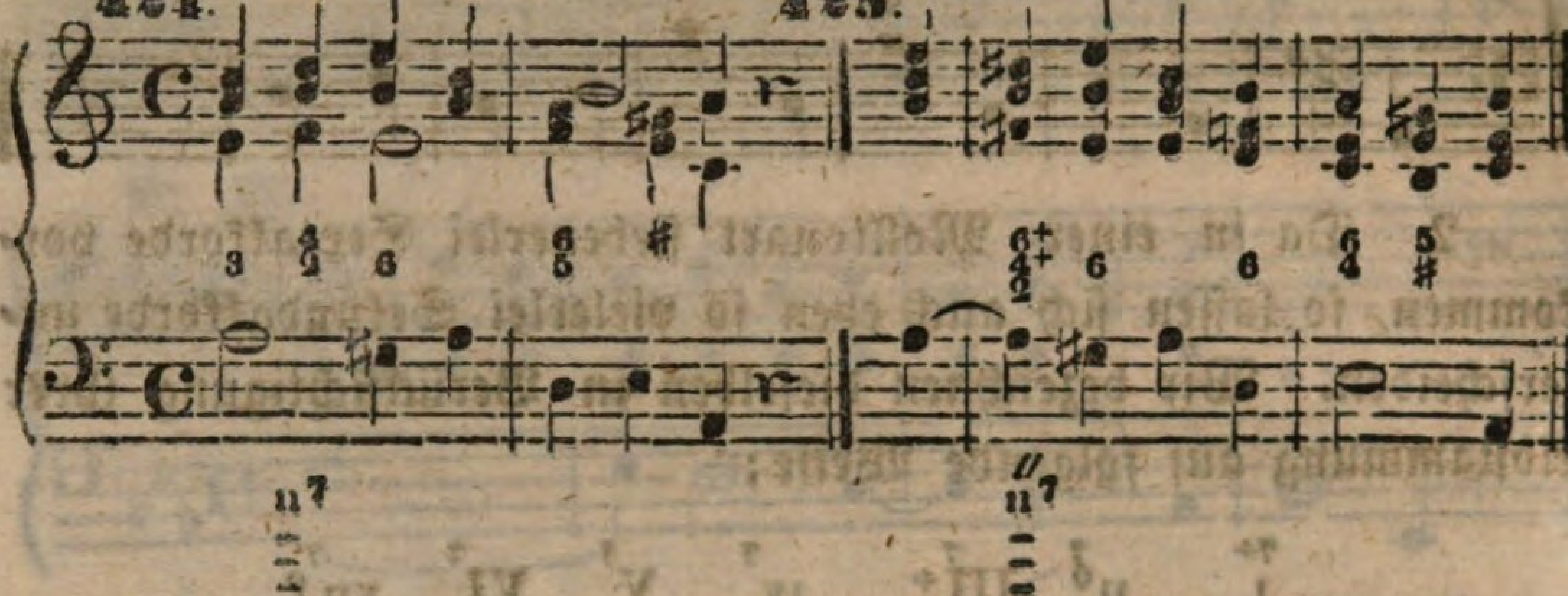
1. Der Dominant-Sekundakkord einer Molltonart läßt sich in folgender Weise verwenden:

422. 423.

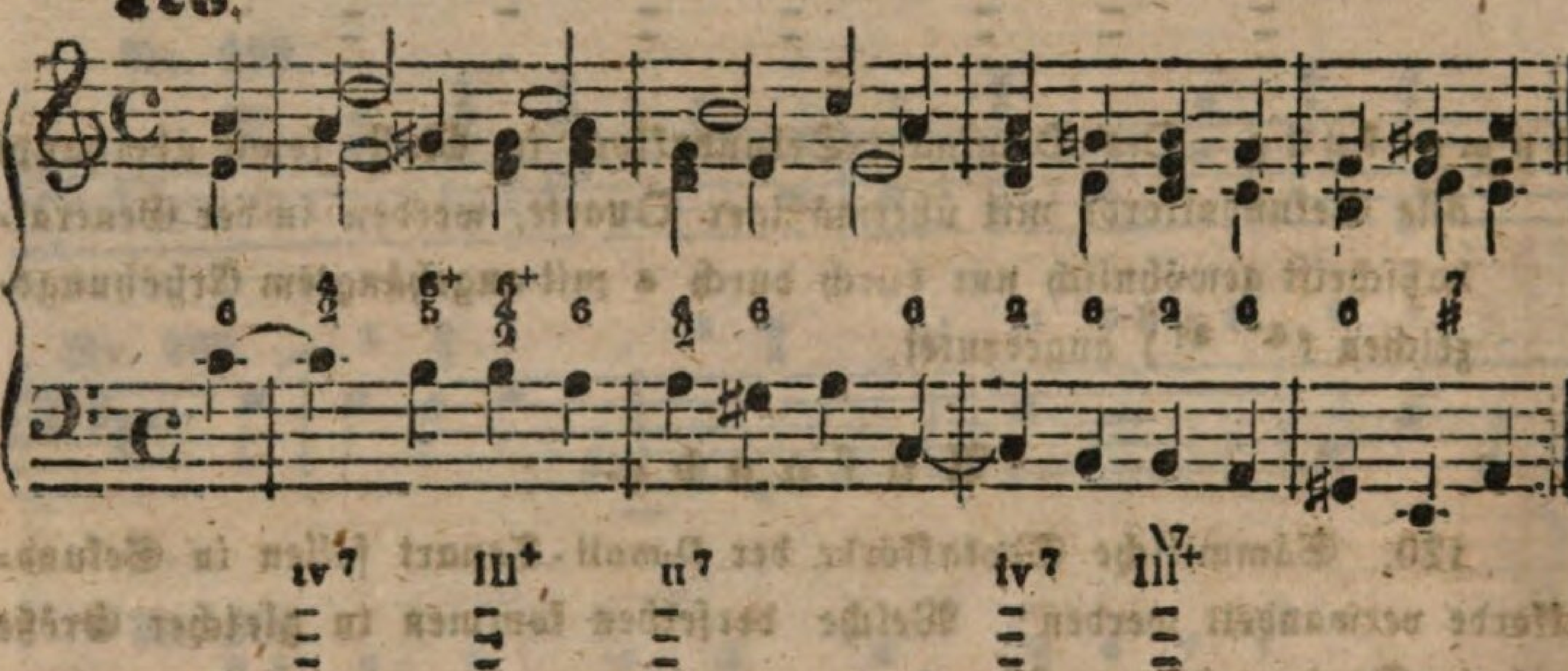


2. Die Nebensekundakkorde lassen folgende Anwendung zu:
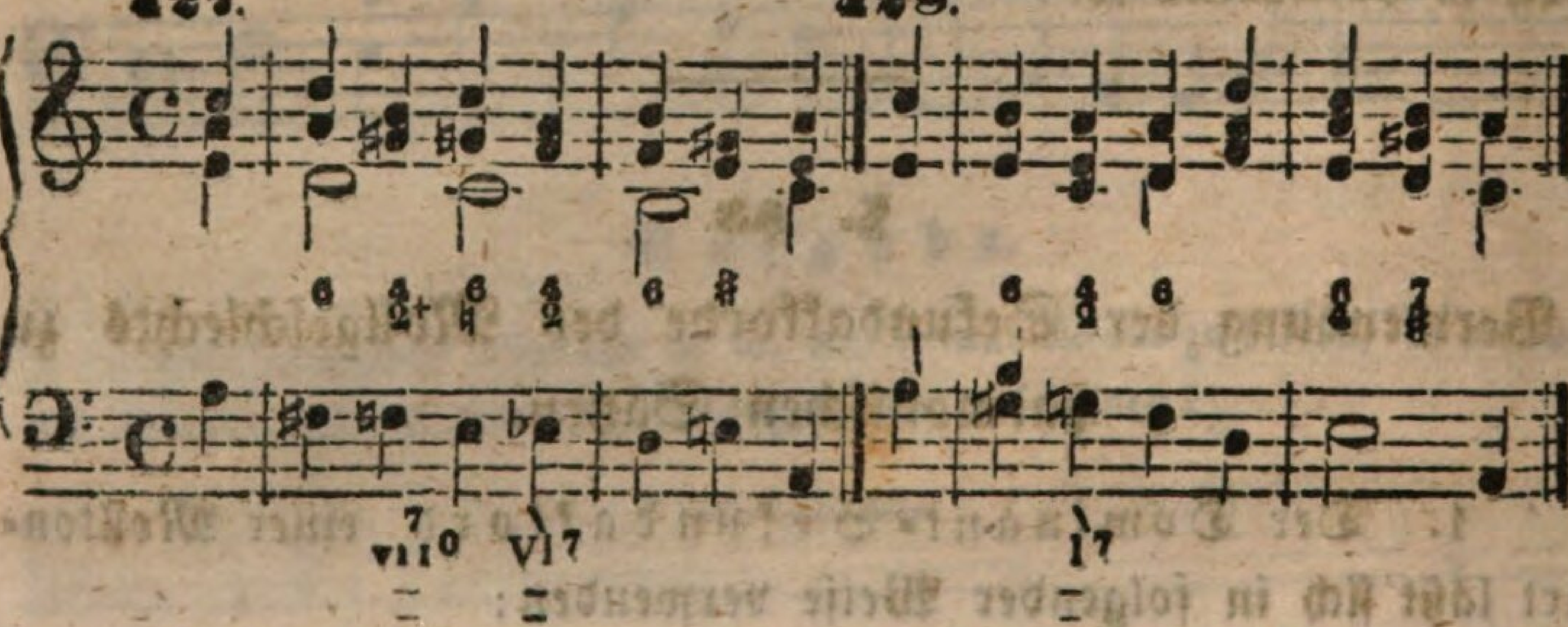
424. 425.



426.



427. 428.
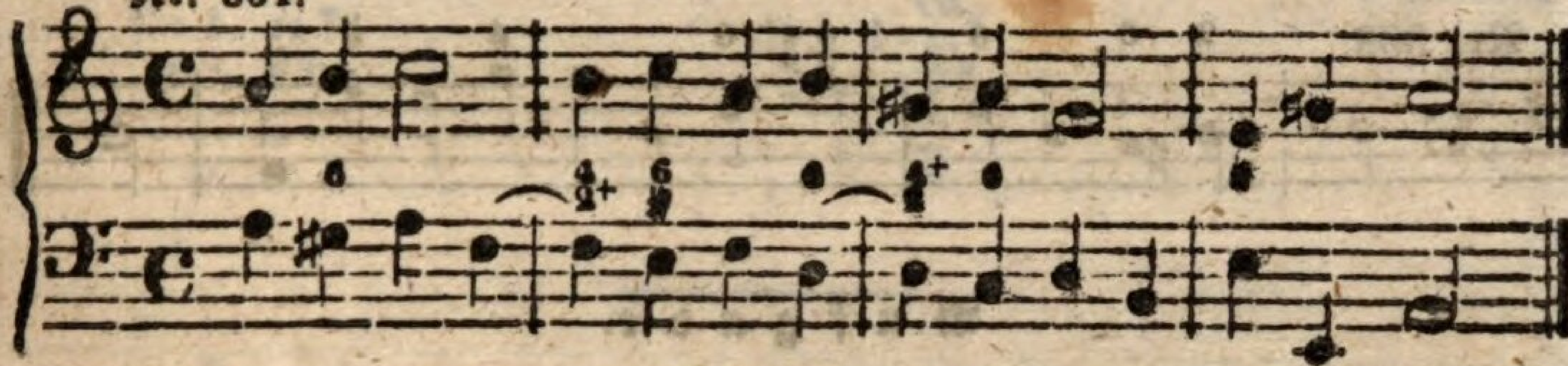


Diese Beispiele enthalten sämmtliche Nebensekundakkorde. Um eine fließendere Stimmenführung zu erlangen, mußten einzelne derselben alterirt werden.
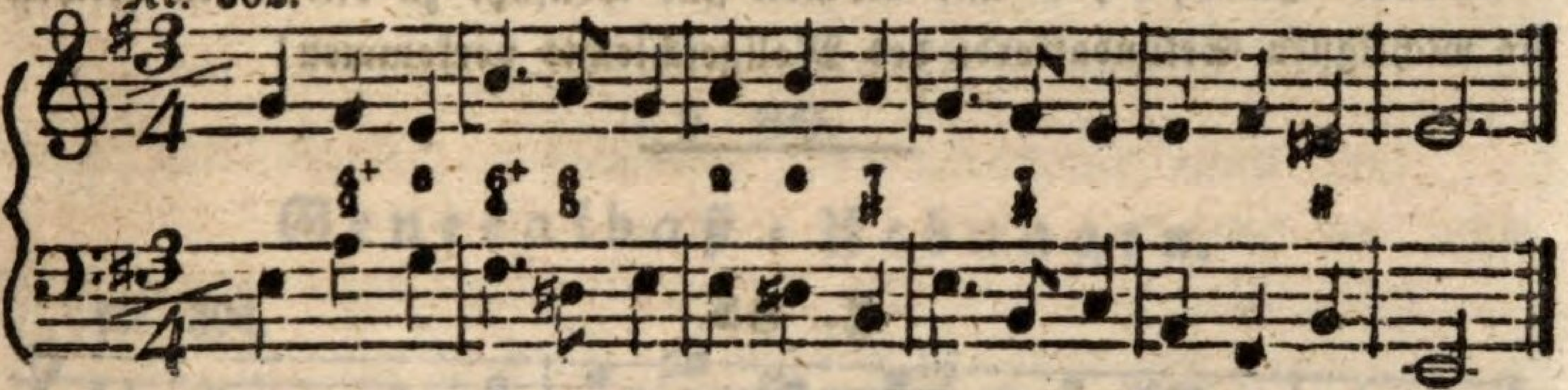
§. 94.

Generalbaß-Uebungen.
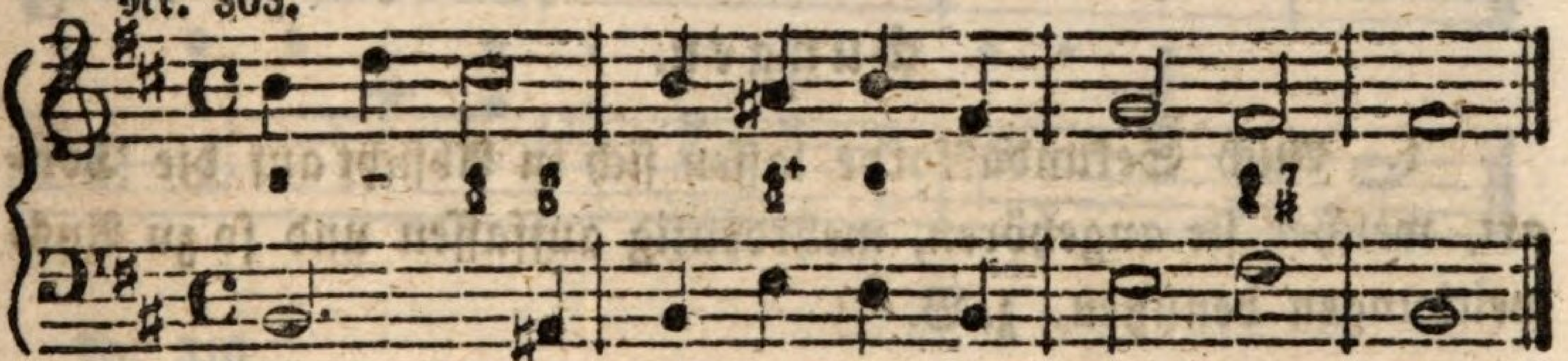
Nr. 301.



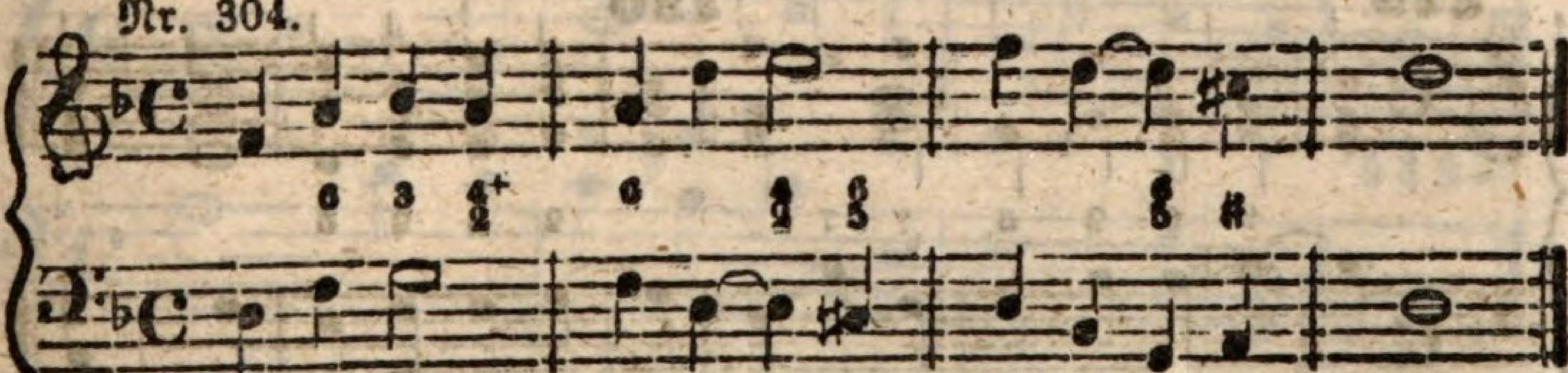
Nr. 302.
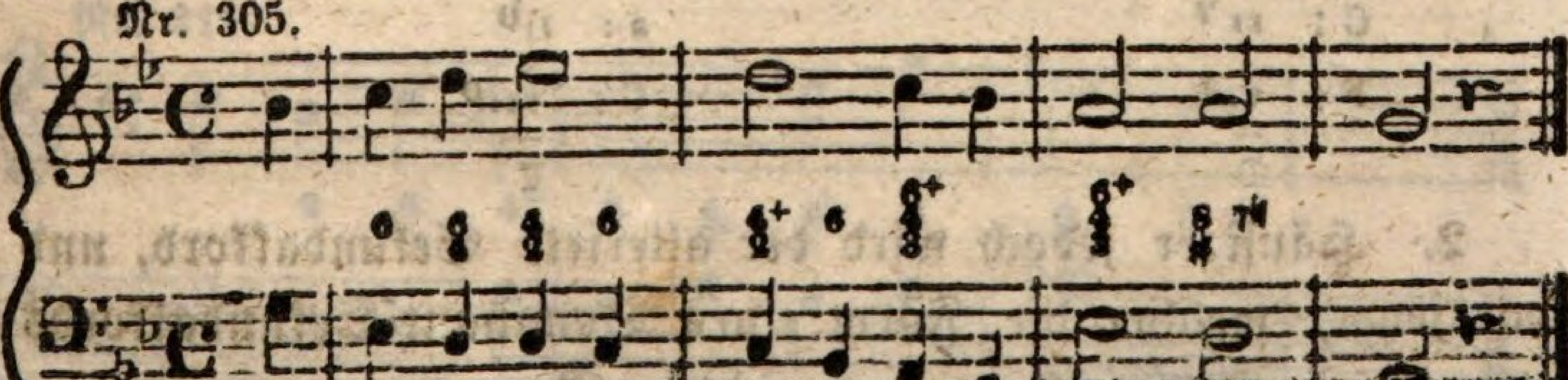


Nr. 303.
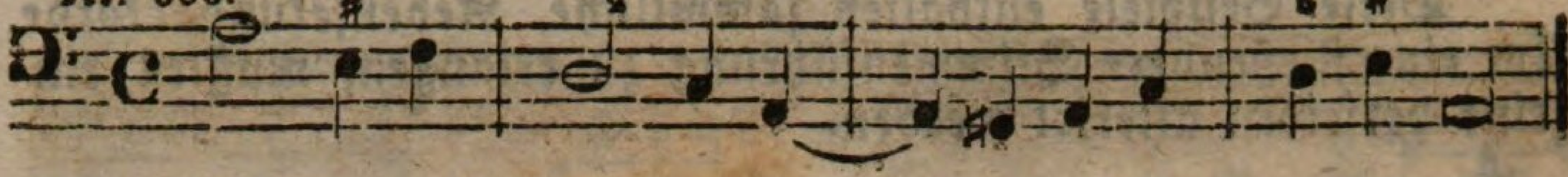


Nr. 304.
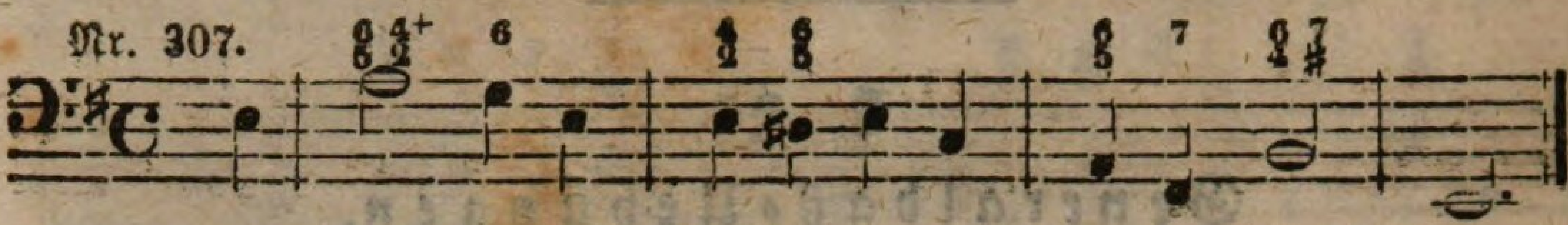


Nr. 305.



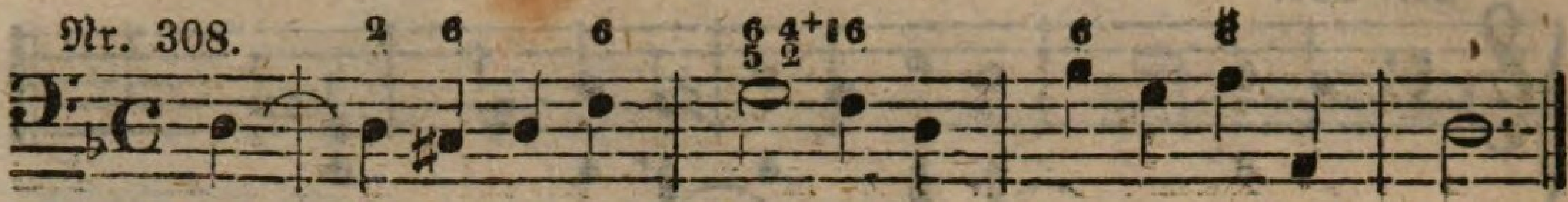
Nr. 306.



Nr. 307.



Nr. 308.



Aufgabe.
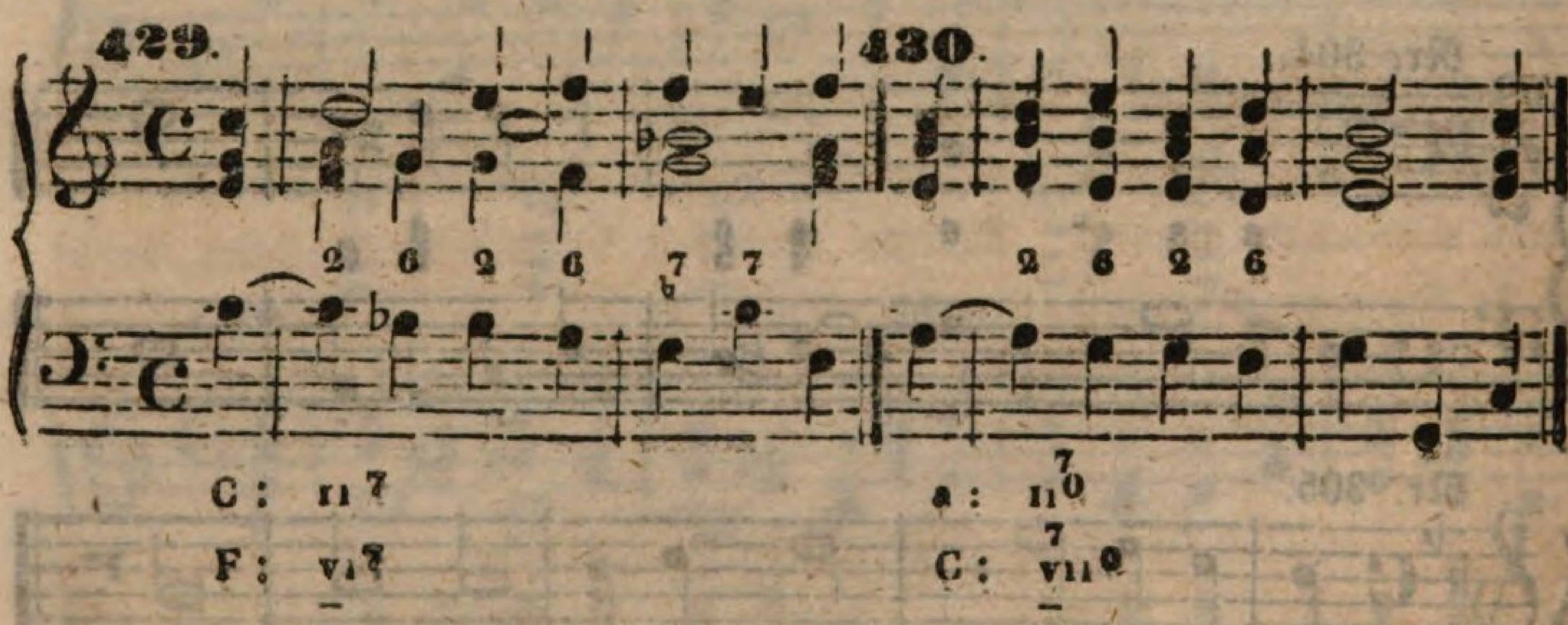
121. In C-, F-, H- und Cis-moll sind Tonsätze zu bilden, in welchen die wichtigsten Sekundakkorde des Mollgeschlechts vorkommen!

---

§. 85.

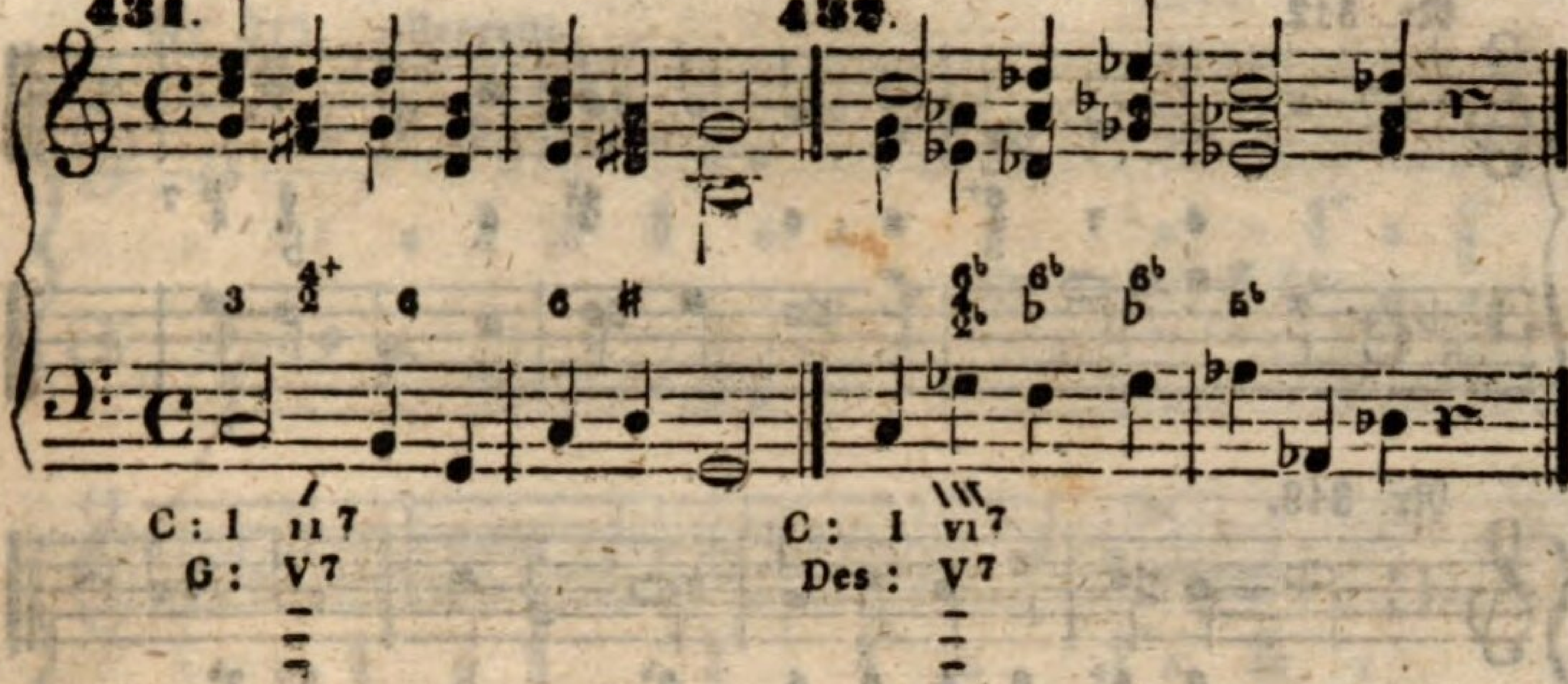
Anwendung der Sekundakkorde zu Ausweichungen.

1. Auch Sekundakkorde lassen sich in Absicht auf die Tonart, welcher sie angehören, mehrdeutig auffassen und so zu Ausweichungen benützen, z. B.



2. Häufiger jedoch wird der alterirte Sekundakkord, und zwar jener, welcher die Form eines Dominant-Sekundakkords annimmt, zu Ausweichungen benützt, z. B.

431. 432.
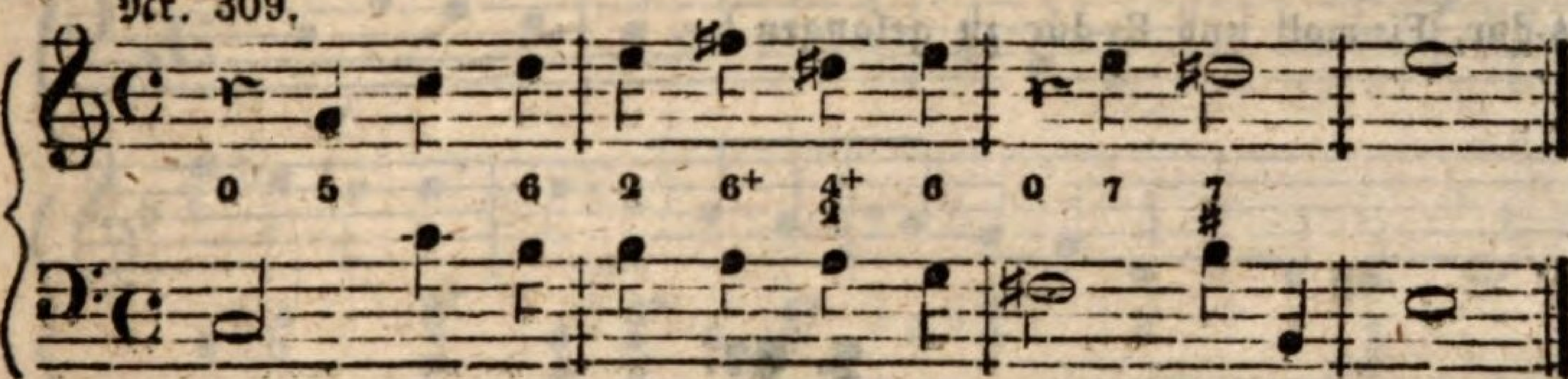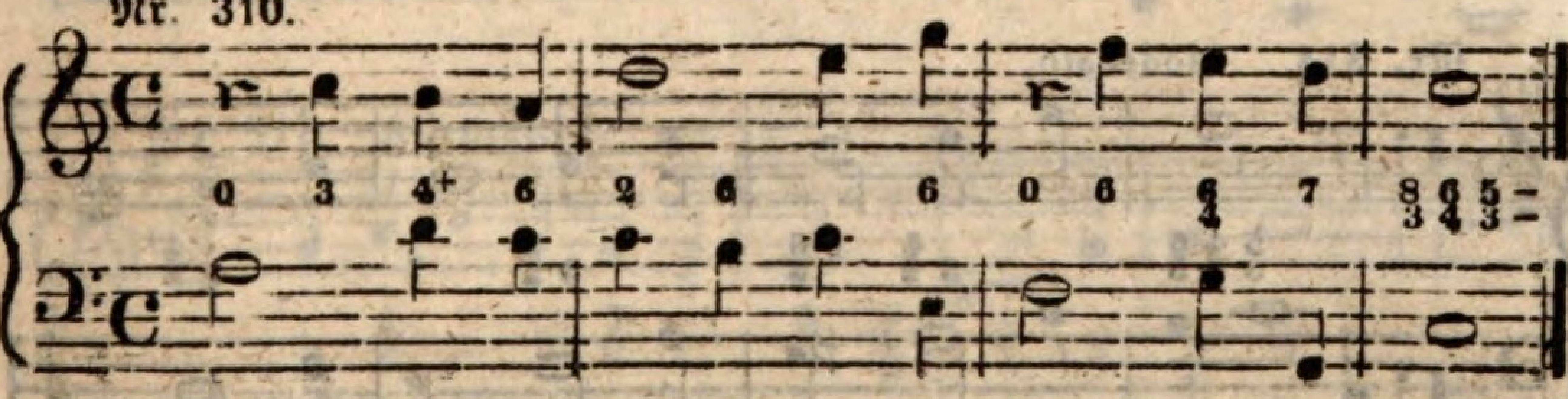


---

§. 86.

Generalbaß-Uebungen.
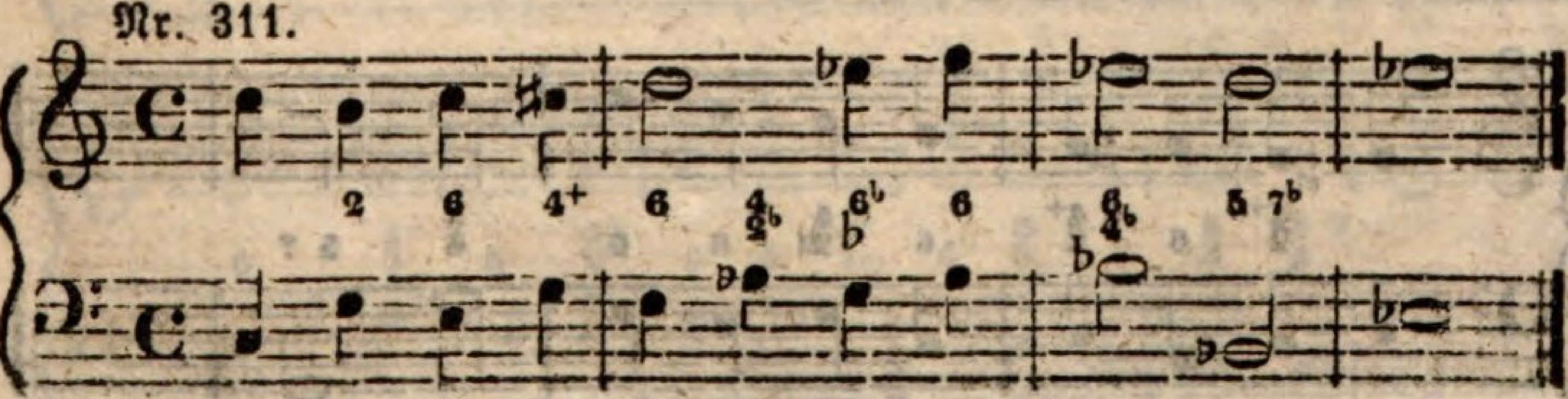
Nr. 309.
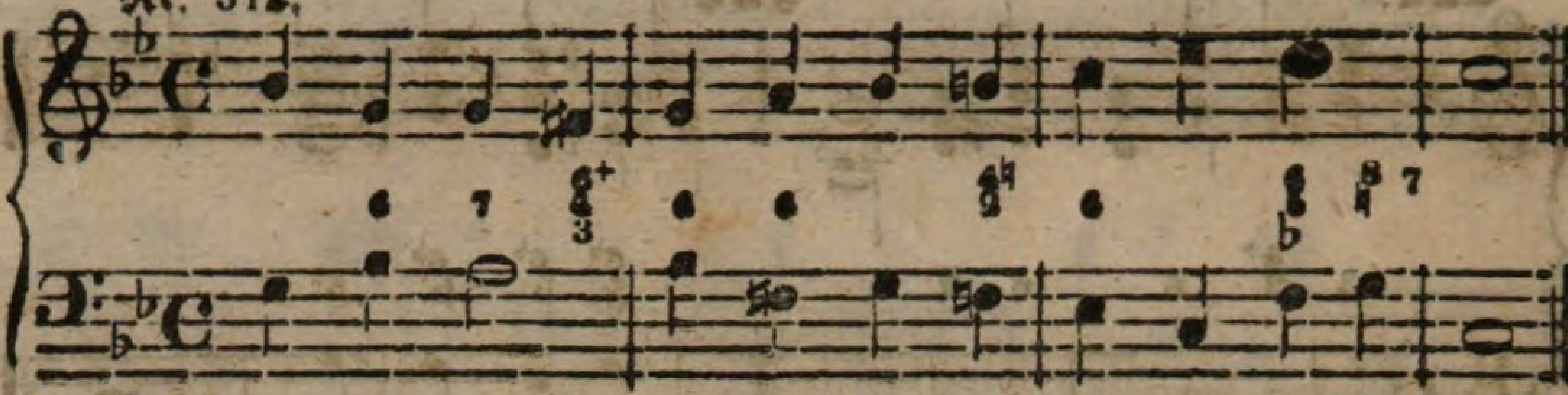


Nr. 310.



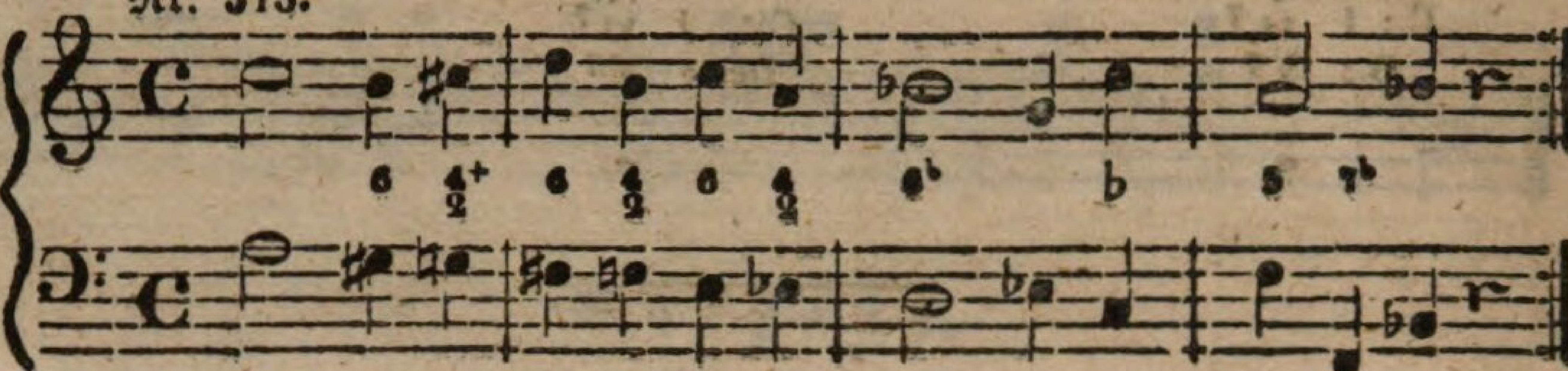
Nr. 311.



Nr. 312.



Nr. 313.



Aufgaben.

122. Unter Anwendung eines gemeinsamen Sekundakkords ist von B-dur nach F-dur, von E-moll nach C-dur zu moduliren!

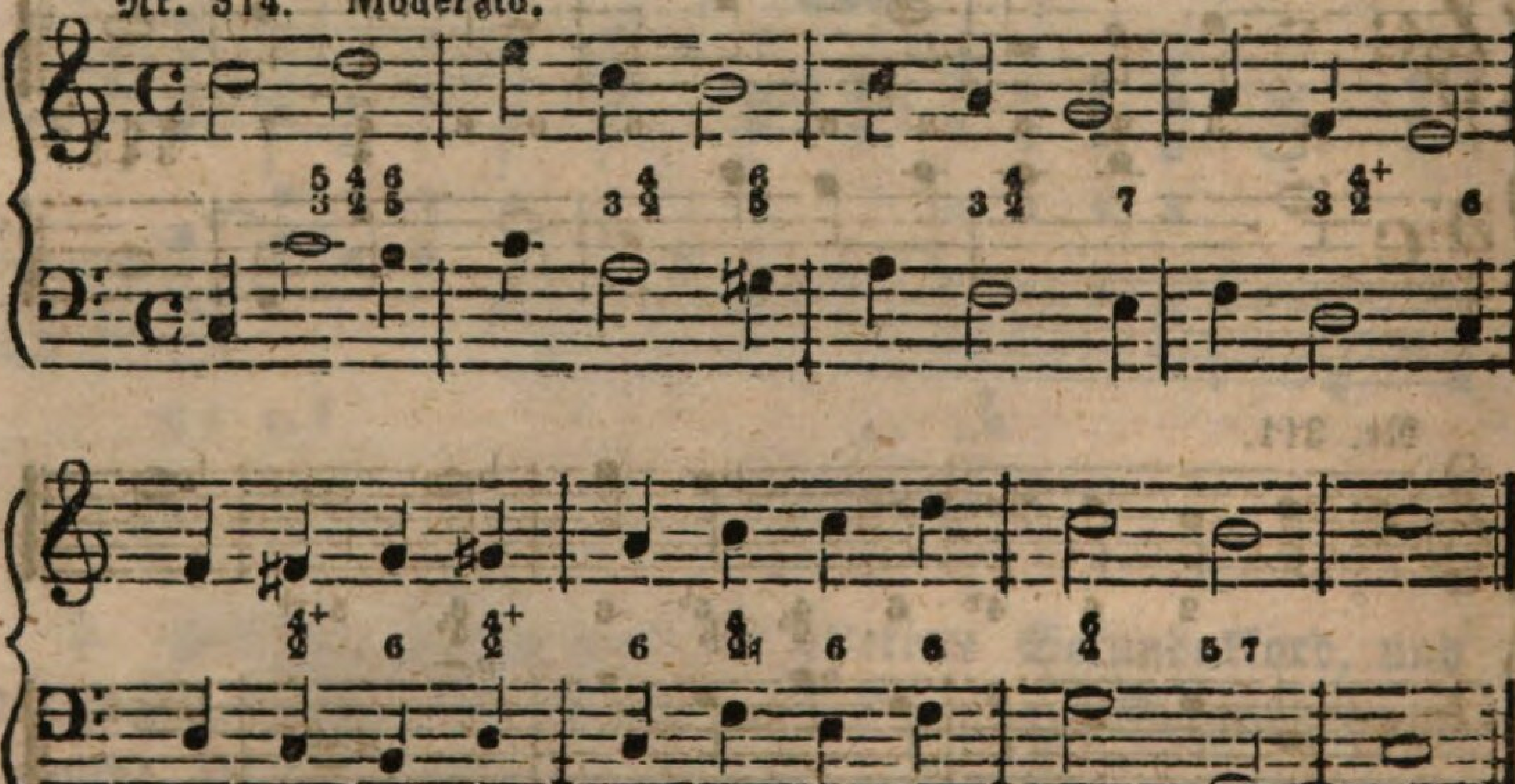
123. Man benütze alterirte Sekundakkorde, um von D-dur nach B-dur, A-dur, Fis-moll und Es-dur zu gelangen!

---

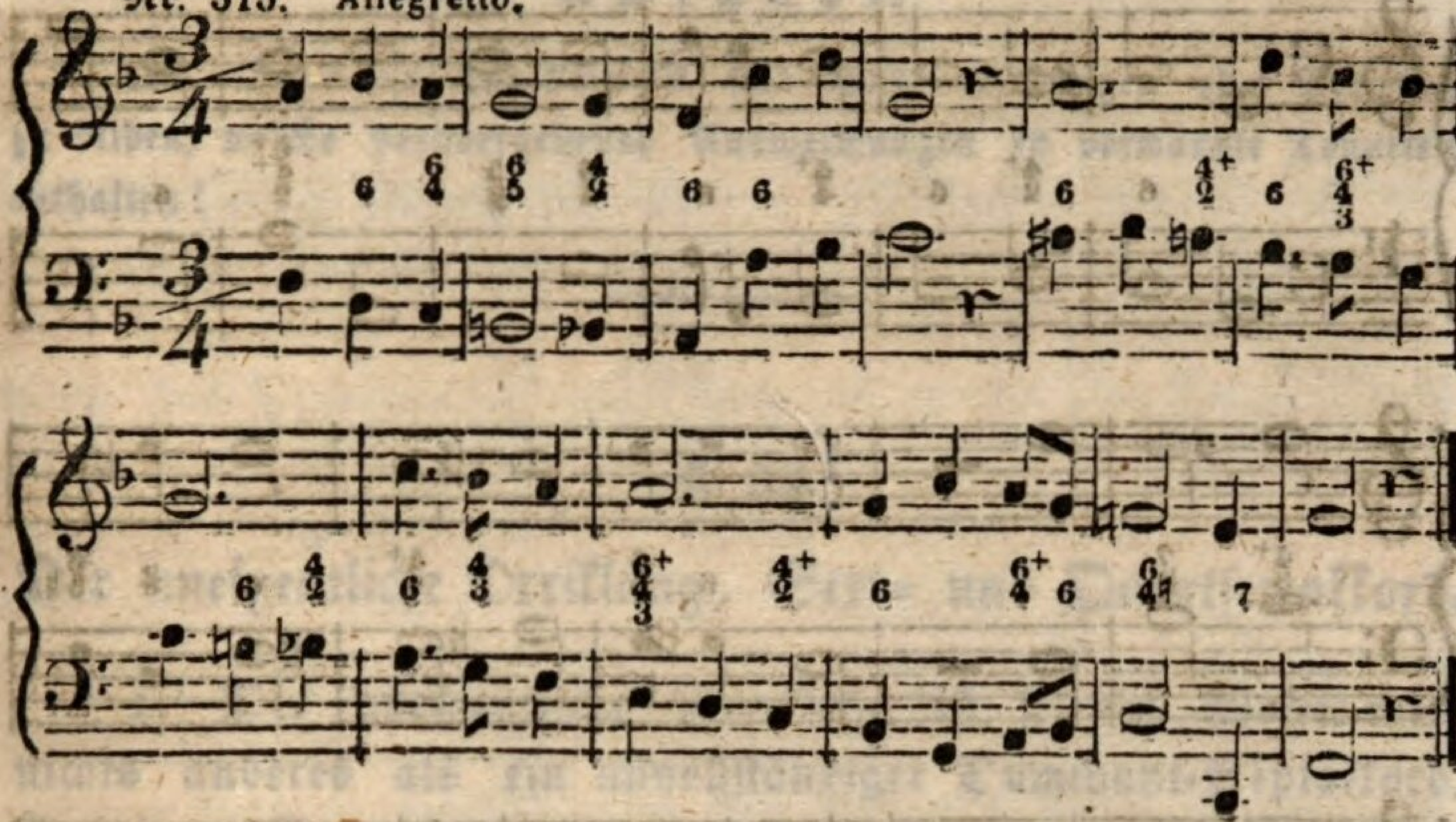
§. 87.

Vermischte Generalbaß-Uebungen.
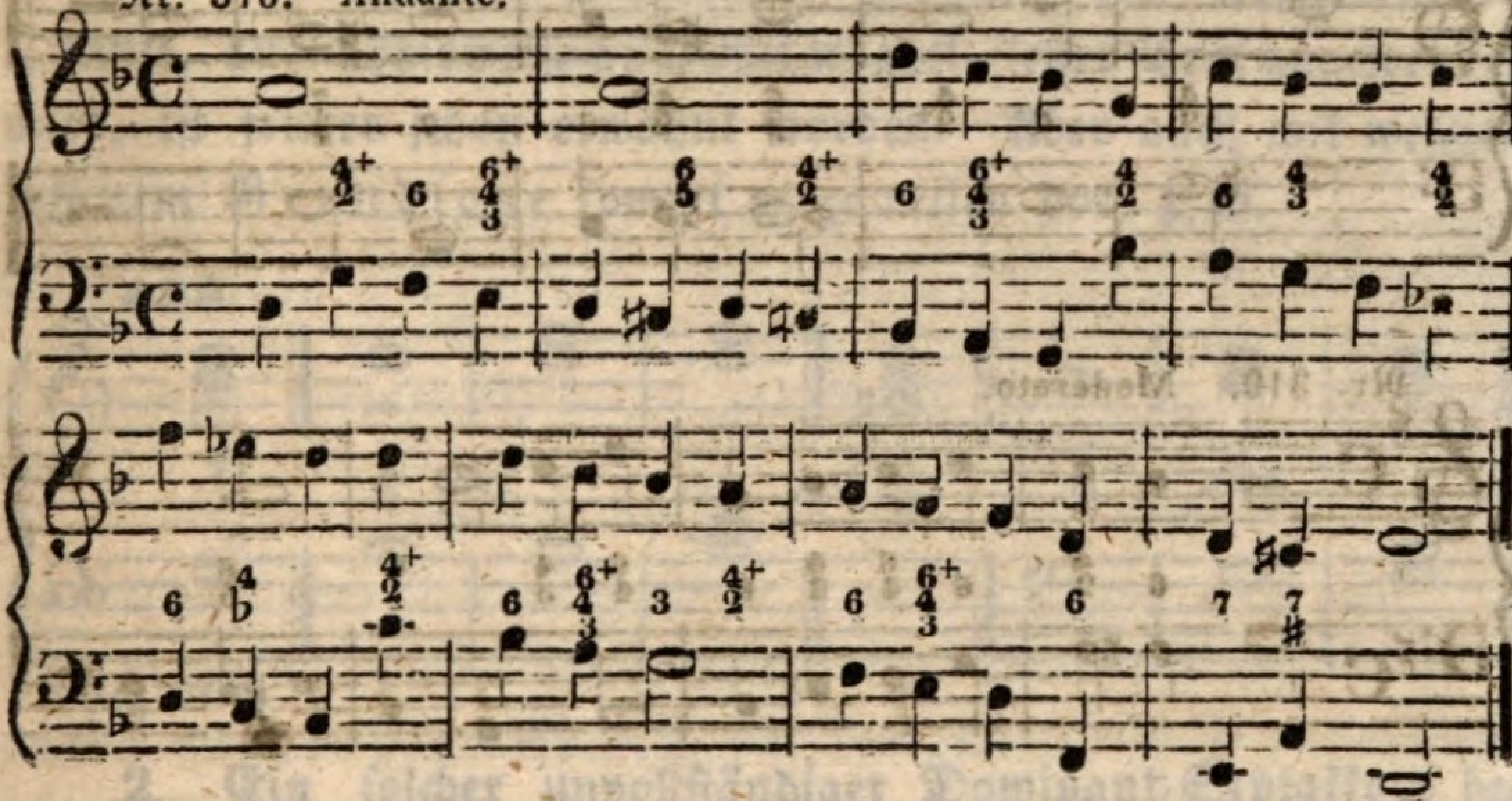
Nr. 314. Moderato.
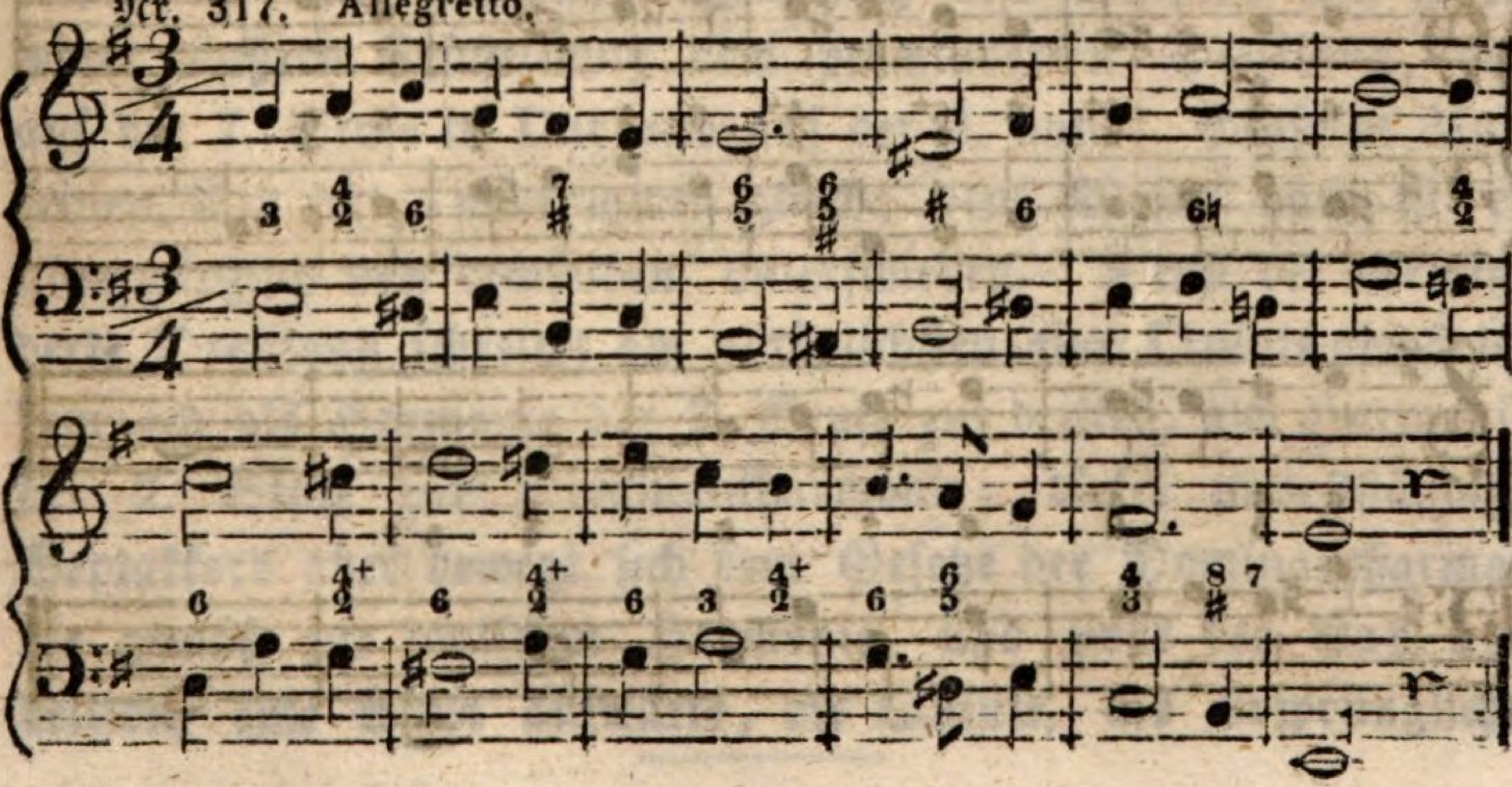


Nr. 315. Allegretto.



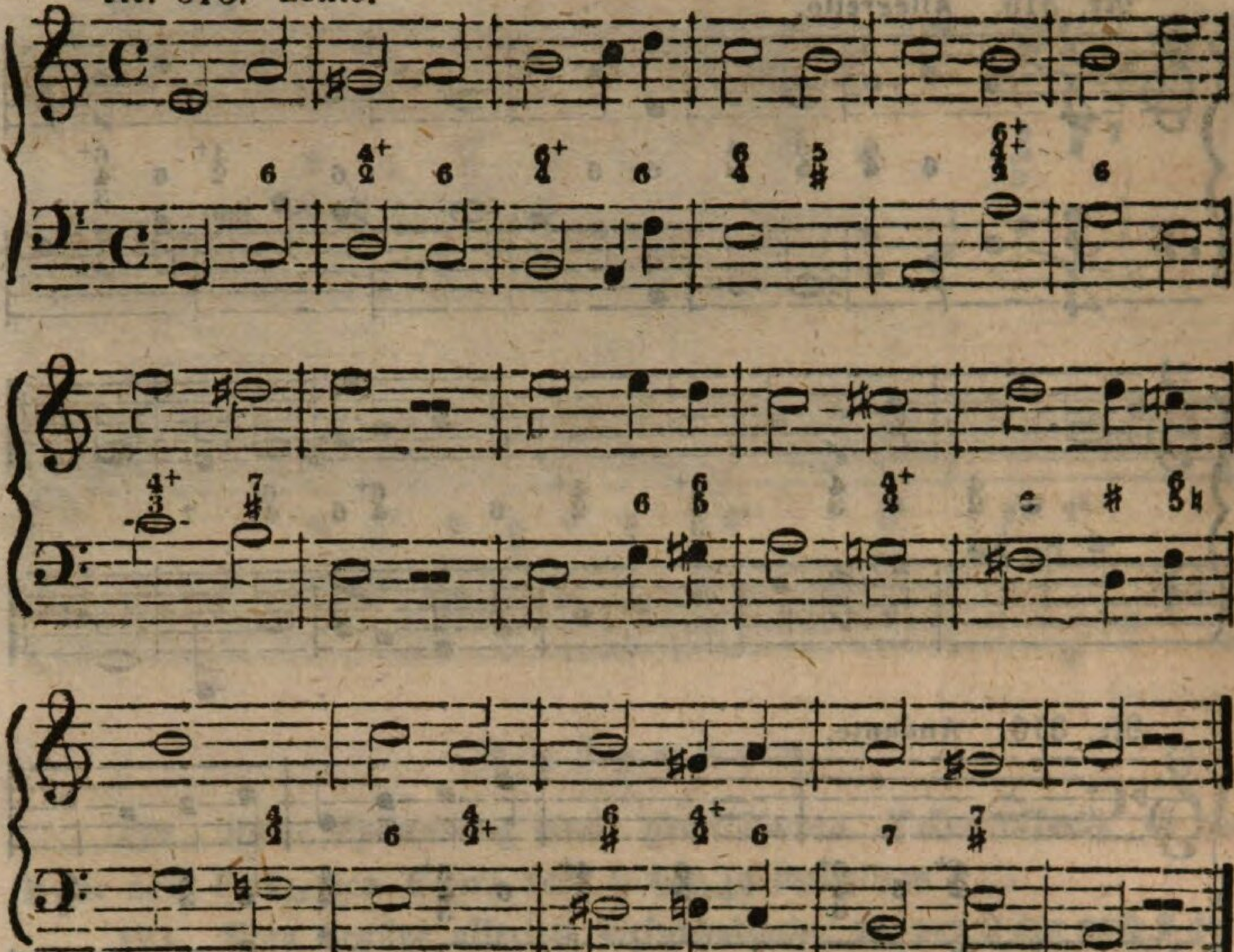
Nr. 316. Andante.



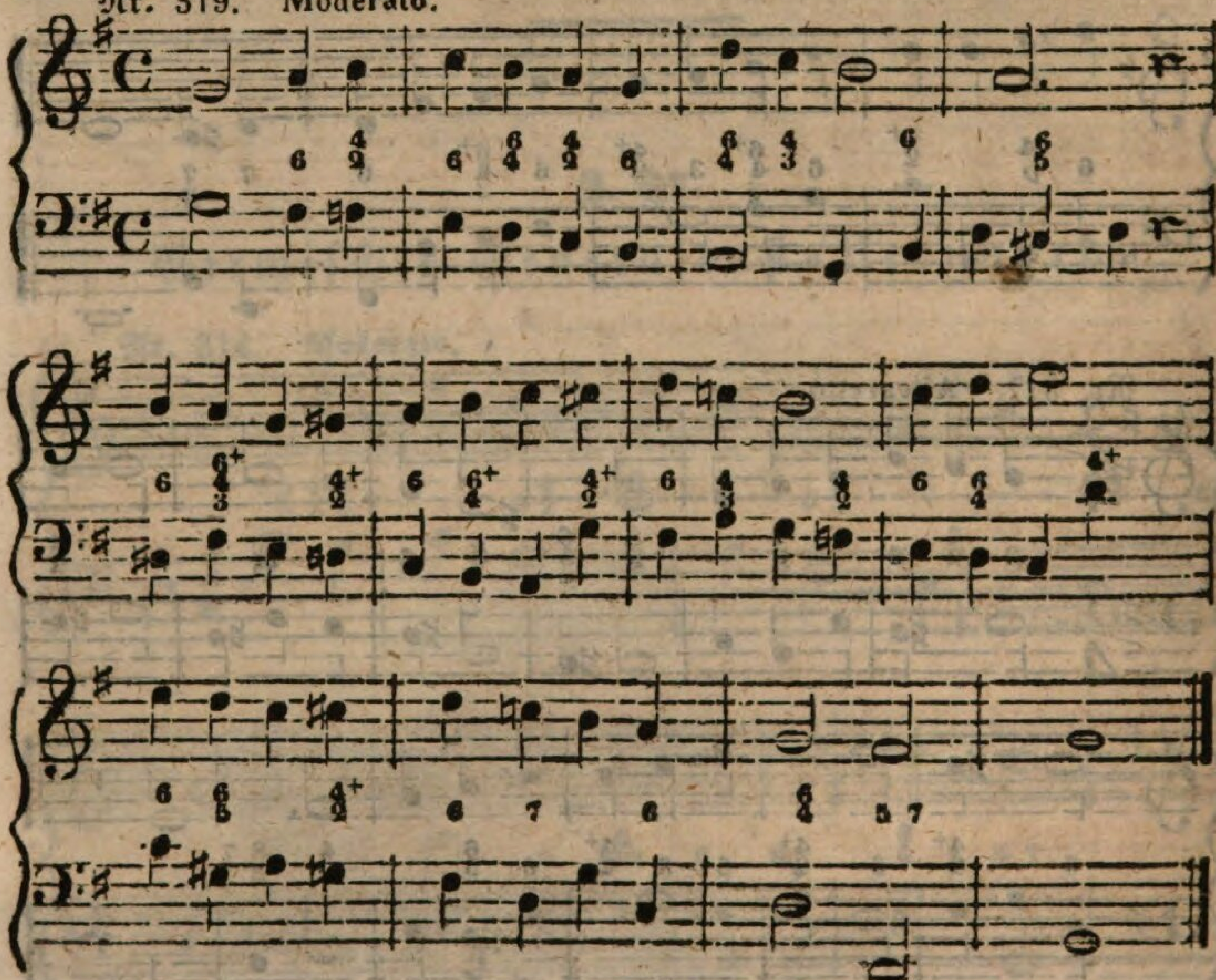
Nr. 317. Allegretto.



Nr. 318. Lento.



Nr. 319. Moderato.



Aufgabe.

124. In A-dur und Fis-moll sind Satzverbindungen oder Perioden zu bilden, welche vorübergehende Ausweichungen in verwandte Tonarten enthalten!
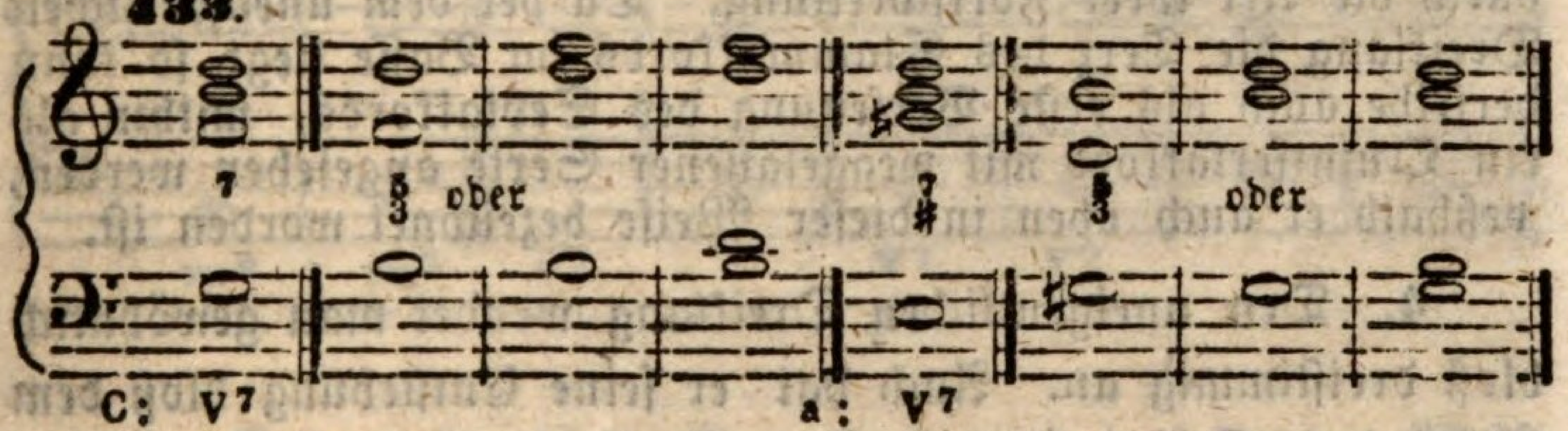
---

§. 88.

Der uneigentliche Dreiklang, Sext- und Quartsextakkord.

1. Der uneigentliche Dreiklang ist seinem Wesen nach nichts anderes als ein unvollständiger Dominant-Septakkord. Daß der Dominant-Septakkord zuweilen mit weggelassener Quinte, ausnahmsweise auch mit weggelassener Terz angewendet wird, ist früher schon erwähnt worden. Aber auch mit weggelassenem Grundtone kommt er zuweilen vor, z. B.

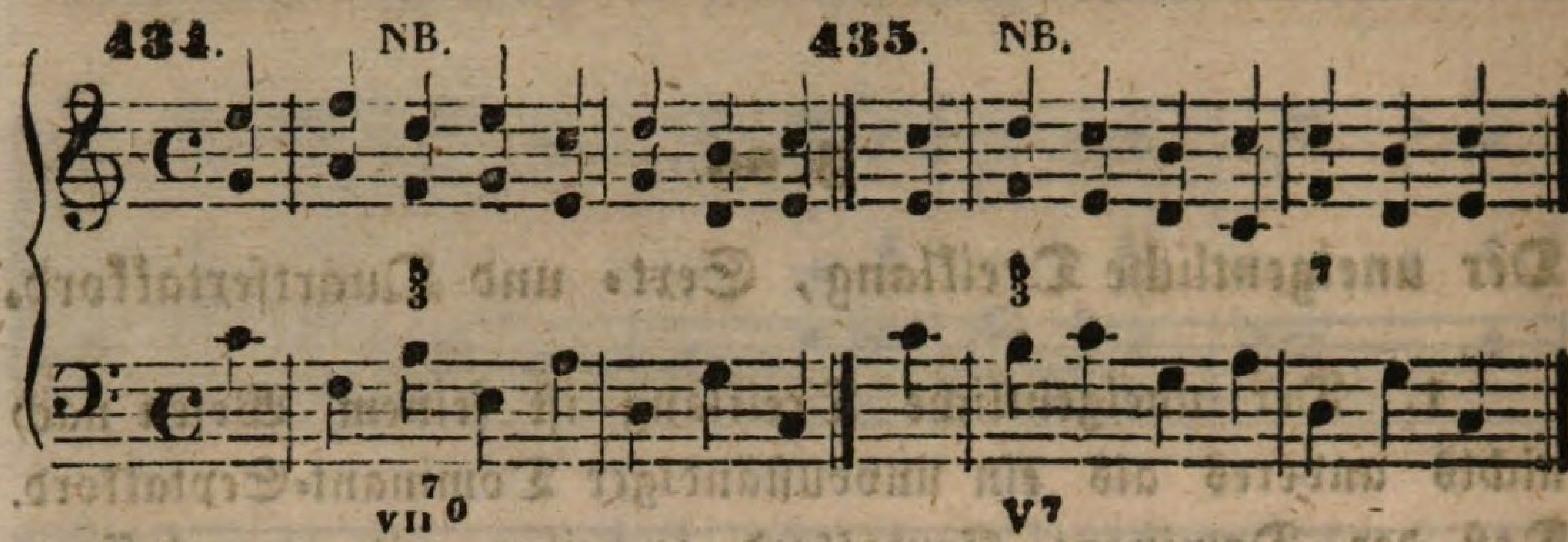
433.



2. Ein solcher unvollständiger Dominant-Septakkord besteht aus dem Baßton, dessen Terz und Quinte, und ist in seiner äußern Erscheinung dem verminderten Dreiklang, der auf der 7. Stufe in Dur und auf der 2. und 7. Stufe in Moll seinen Sitz hat, vollkommen gleich; dem Wesen nach ist er aber gänzlich von demselben unterschieden. Denn der verminderte Dreiklang schreitet am natürlichsten eine Quinte abwärts, demnach als Harmonie der 7. Stufe zur dritten, als Harmonie der 2. Stufe zur Dominantharmonie; dieser unvollständige Septakkord aber bewegt sich dem Gesetze der Dominantharmonie gemäß zur tonischen Harmonie, und zwar der Baß, als Leitton, eine Stufe aufwärts, die Quinte, als ursprüngliche

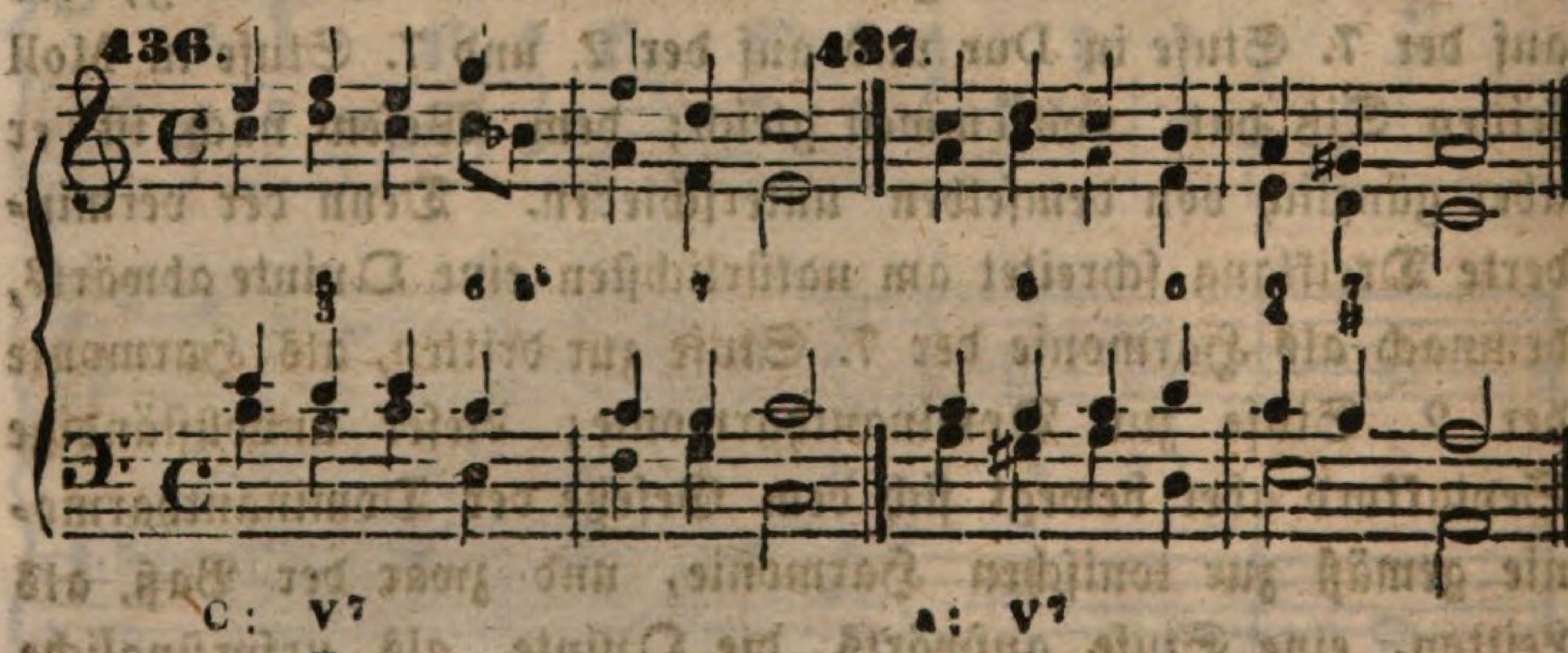
Septime, eine Stufe abwärts. Er hat mit einem Dreiklang also bloß die äußere Form gemein und wird daher **uneigentlicher Dreiklang** genannt.

3. Folgende Beispiele werden Gelegenheit geben, den uneigentlichen Dreiklang von dem eigentlichen zu unterscheiden:
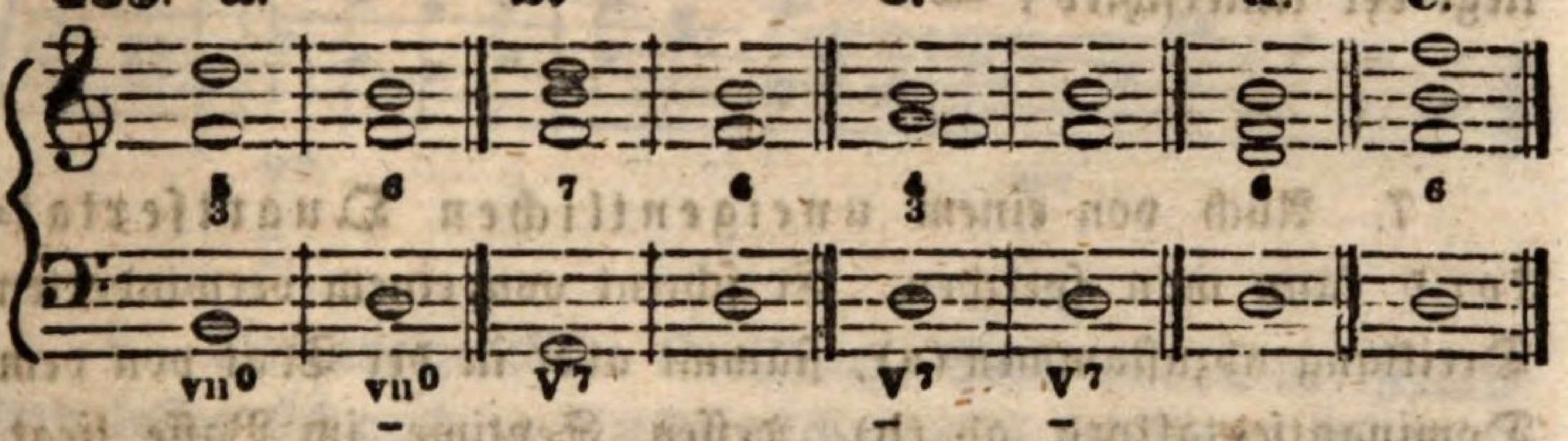


Nr. 434 enthält den eigentlichen, Nr. 435 den uneigentlichen Dreiklang. Der erste schreitet von der 7. zur 3. Stufe fort; bei dem andern geht der Baß eine Stufe aufwärts zur tonischen Harmonie. Beide unterscheiden sich also von einander durch die Art ihrer Fortschreitung. Da bei dem uneigentlichen Dreiklang die Terz des Stammakkords im Basse liegt, so kann derselbe auch als erste Versetzung des Septakkords, mithin als ein Quintsextakkord mit weggelassener Sexte angesehen werden, weßhalb er auch oben in dieser Weise bezeichnet worden ist.

4. Den uneigentlichen Dreiklang wendet man gewöhnlich bloß dreistimmig an. Auch hat er seine Entstehung bloß dem 3stimmigen Satze zu verdanken. Soll er indeß doch im 4stimmigen Satze zur Erscheinung kommen, so wird am besten die Terz, als ursprüngliche Quinte, verdoppelt, z. B.
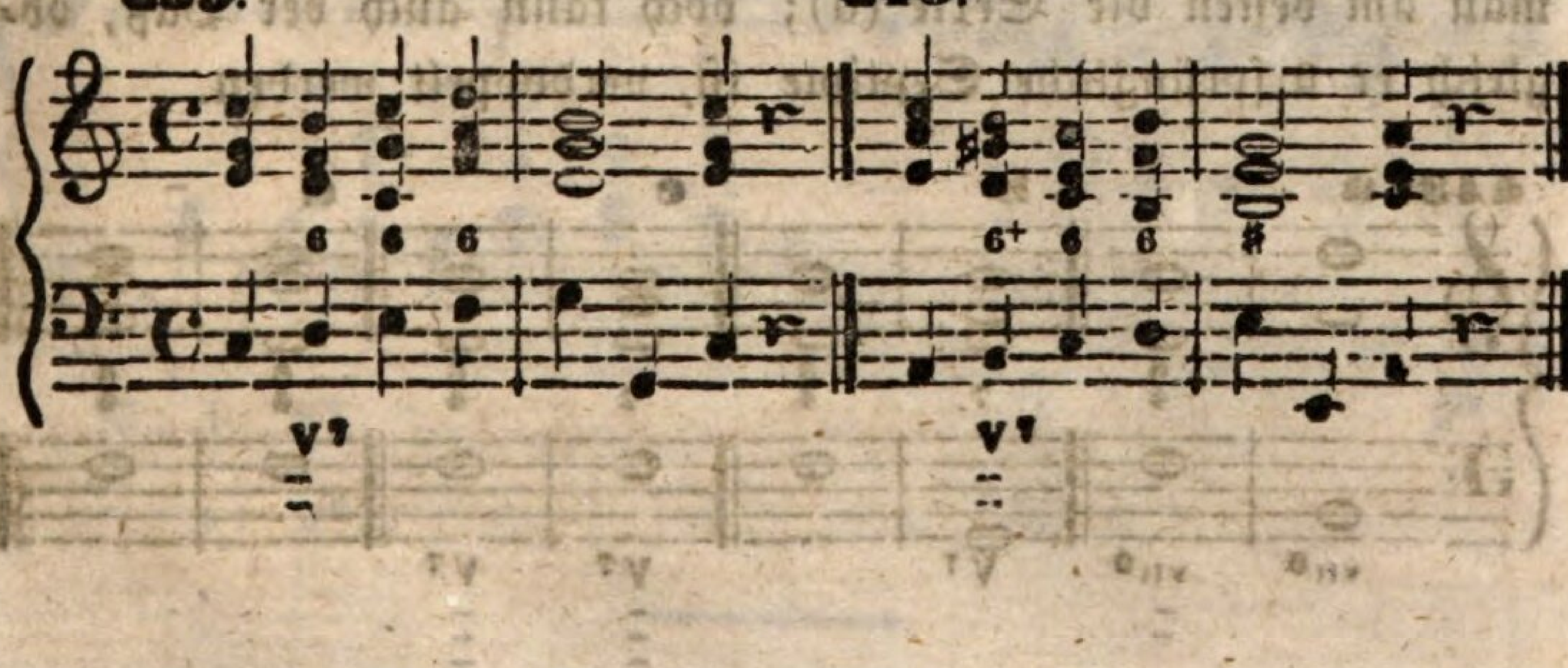


5. So wie es einen uneigentlichen Dreiklang gibt, so kann es auch einen **uneigentlichen Sextakkord** geben. Er scheint von einem verminderten Dreiklang abzustammen (a), stammt aber in der Wirklichkeit von dem Dominant-Septakkord ab (b), dessen Quinte in den Baß gelegt, dessen Grundton aber weggelassen wurde. Er bildet demnach die zweite Versetzung des Dominant-Septakkords, ist mithin ein Terzquartakkord mit weggelassener Quarte, und auch als solcher zu bezeichnen (c). Im vierstimmigen Satze verdoppelt man am besten den Baß als Grundquinte (d). Die Terz, als ursprüngliche Septime, sollte — streng genommen — nicht verdoppelt werden. Da jedoch der Grundton fehlt, so tritt ihre dissonirende Eigenschaft weniger hervor; weßhalb man kein Bedenken trägt, sie ebenfalls zu verdoppeln (e).

438. a. b. c. d. e.
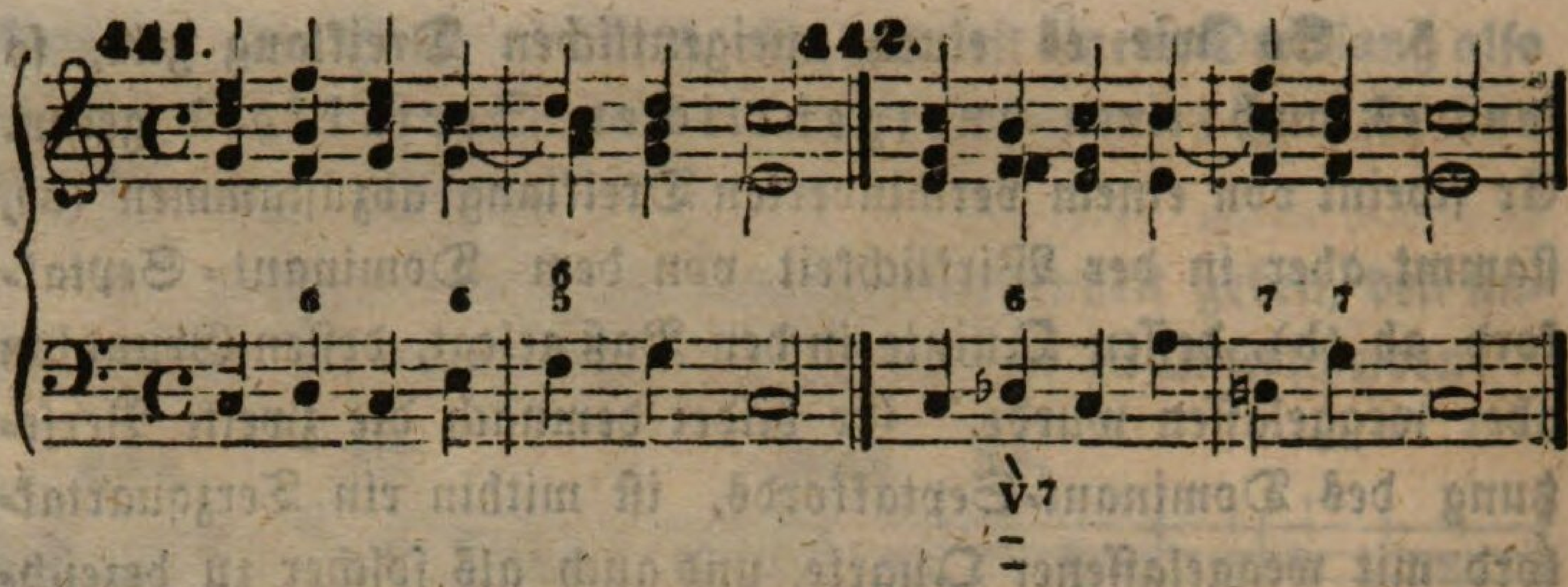


6. Der uneigentliche Sextakkord wird in folgender Weise angewendet:

439. 440.



441. 442.
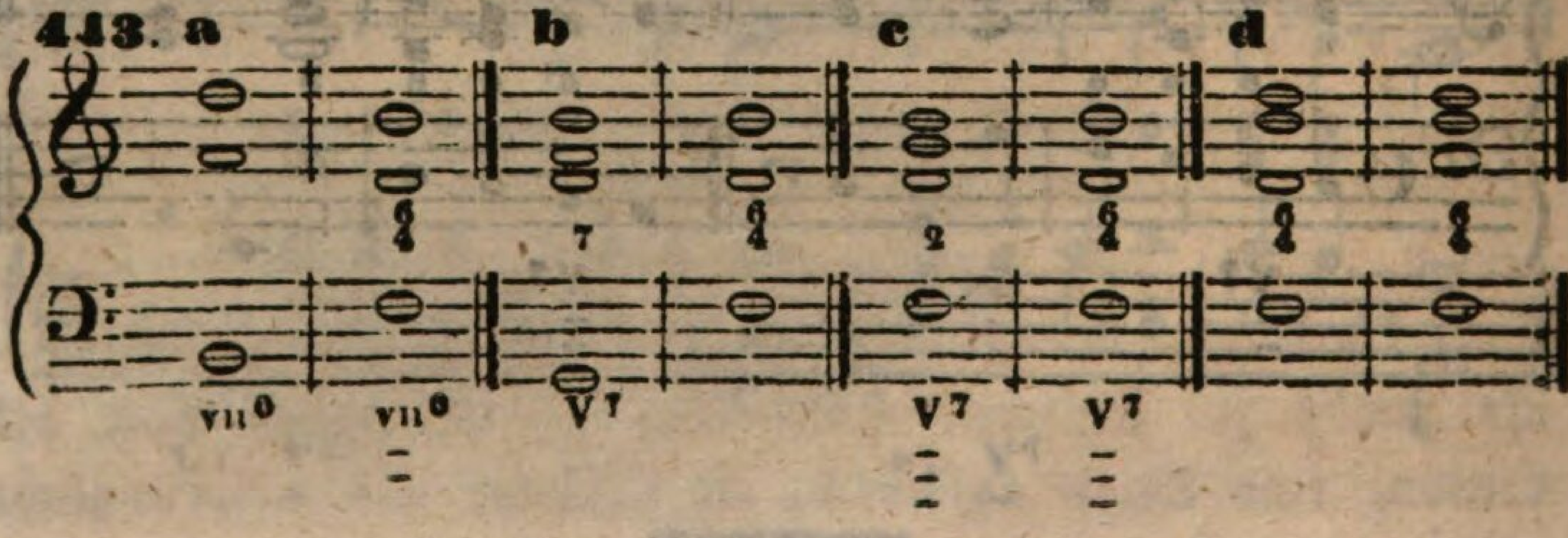


In Nr. 439 und 440 tritt der uneigentliche Sextakkord mit verdoppeltem Basse auf. Die dissonirende Terz schreitet bald auf-, bald abwärts, wie es für die Stimmenführung am angemessensten erscheint. In Nr. 441 und 442 ist die Terz verdoppelt worden. In diesem Falle schreitet die eine auf-, die andere abwärts.

Durch Modification des Basses ist man in Nr. 442 zu einem übermäßigen Sextakkord gelangt, der sich jedoch von dem auf Seite 241 erwähnten wesentlich unterscheidet. Worin liegt der Unterschied? —

---

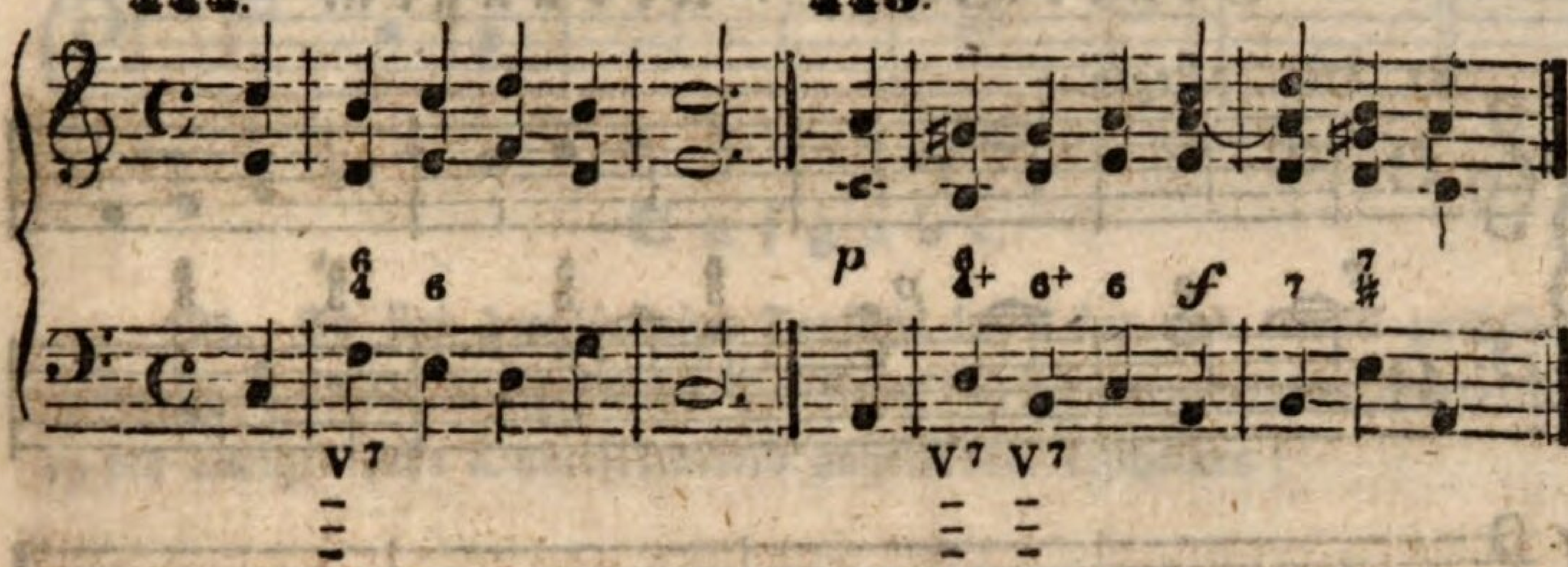
7. Auch von einem uneigentlichen Quartsextakkord kann man sprechen. Er scheint von einem verminderten Dreiklang abzustammen (a), stammt aber in der That von dem Dominantseptakkord ab (b), dessen Septime im Basse liegt, dessen Grundton aber weggelassen wurde. Man hat ihn demnach als die dritte Versetzung des Septakkords oder als einen Sekundakkord mit weggelassener Sekunde zu betrachten und auch ebenso zu bezeichnen (c). Im vierstimmigen Satze verdoppelt man am besten die Sexte (d); doch kann auch der Baß, obgleich er ursprüngliche Septime ist, verdoppelt werden.

443.

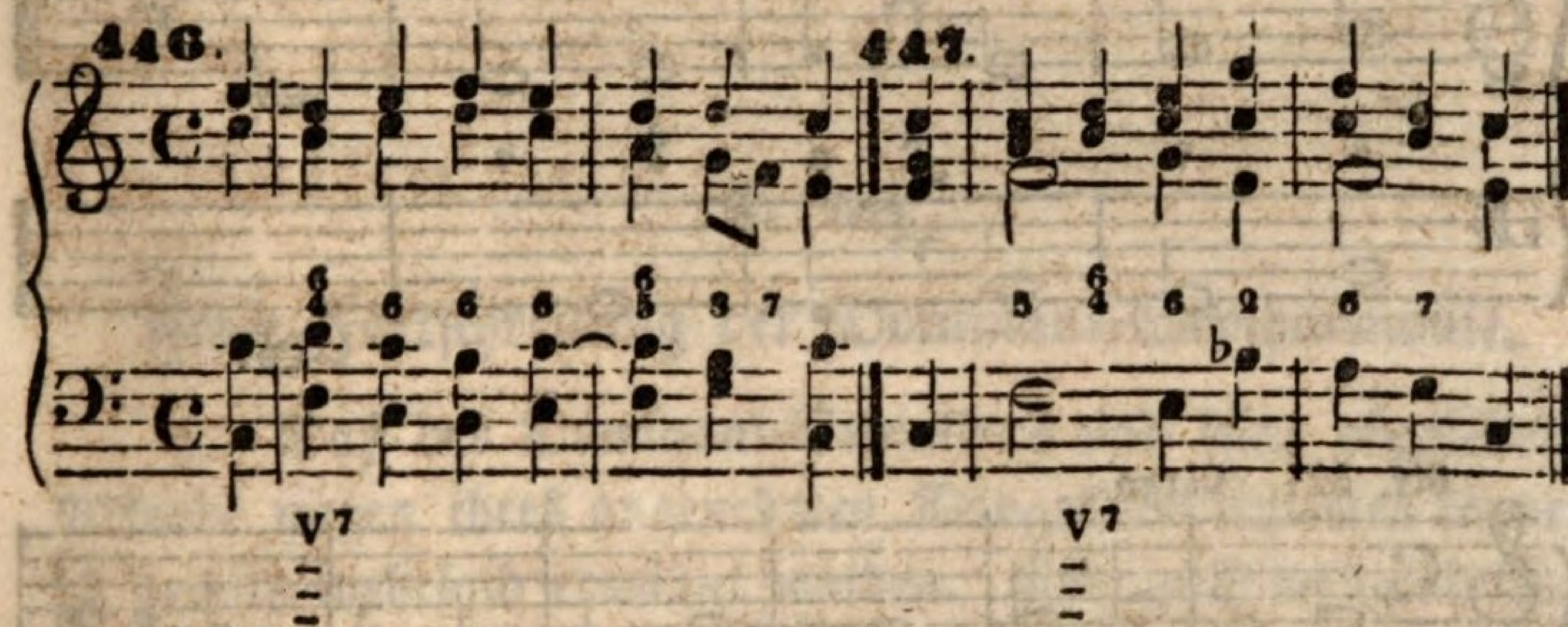


8. Von dem uneigentlichen Quartsextakkord macht man in folgender Weise Gebrauch:

444. 445.
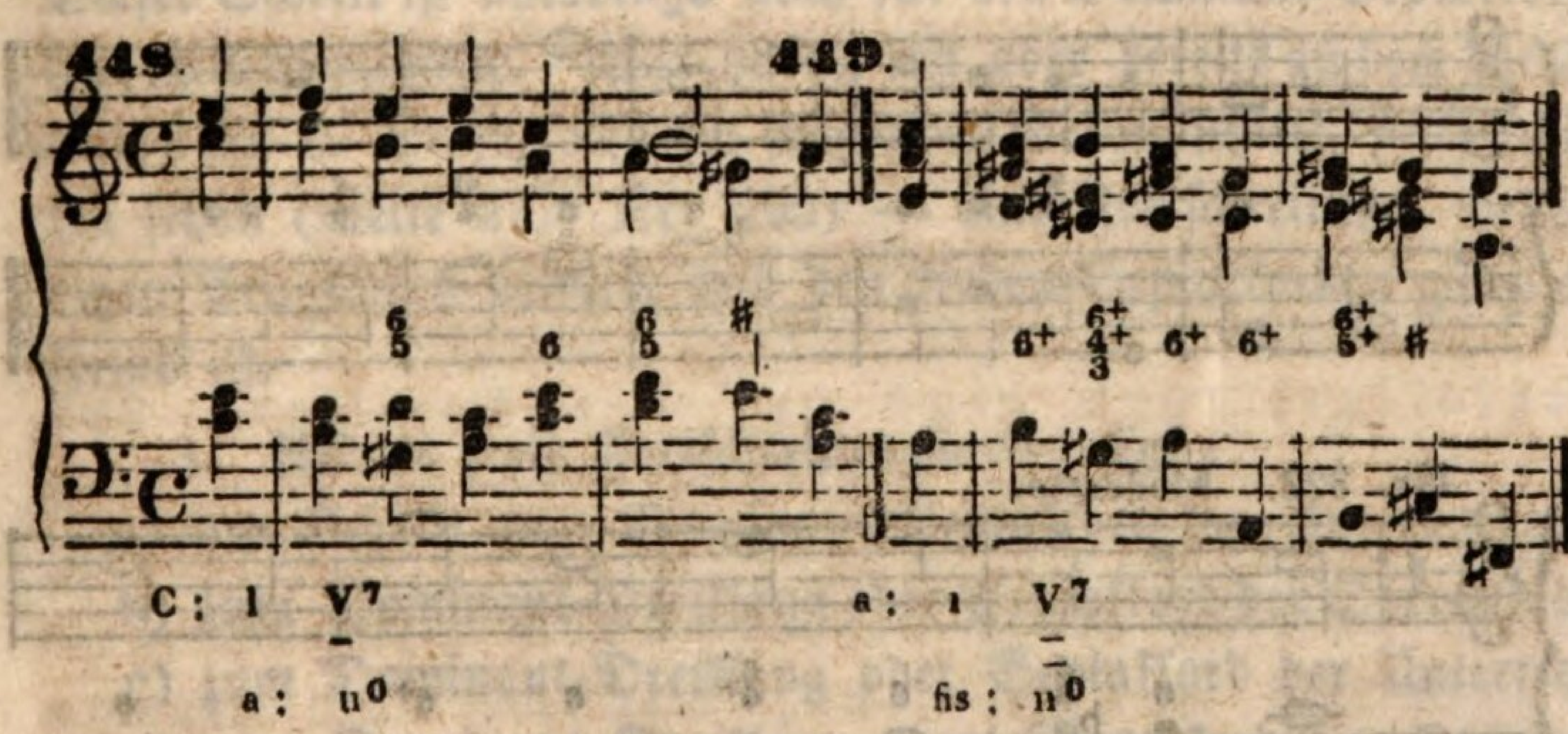


446. 447.



9. Der uneigentliche Dreiklang, Sext- und Quartsextakkord lassen sich auch zu Ausweichungen benützen. Dieß geschieht dadurch, daß man diese Akkorde als wirkliche Dreiklangsharmonien betrachtet und demgemäß fortschreiten läßt, z. B.

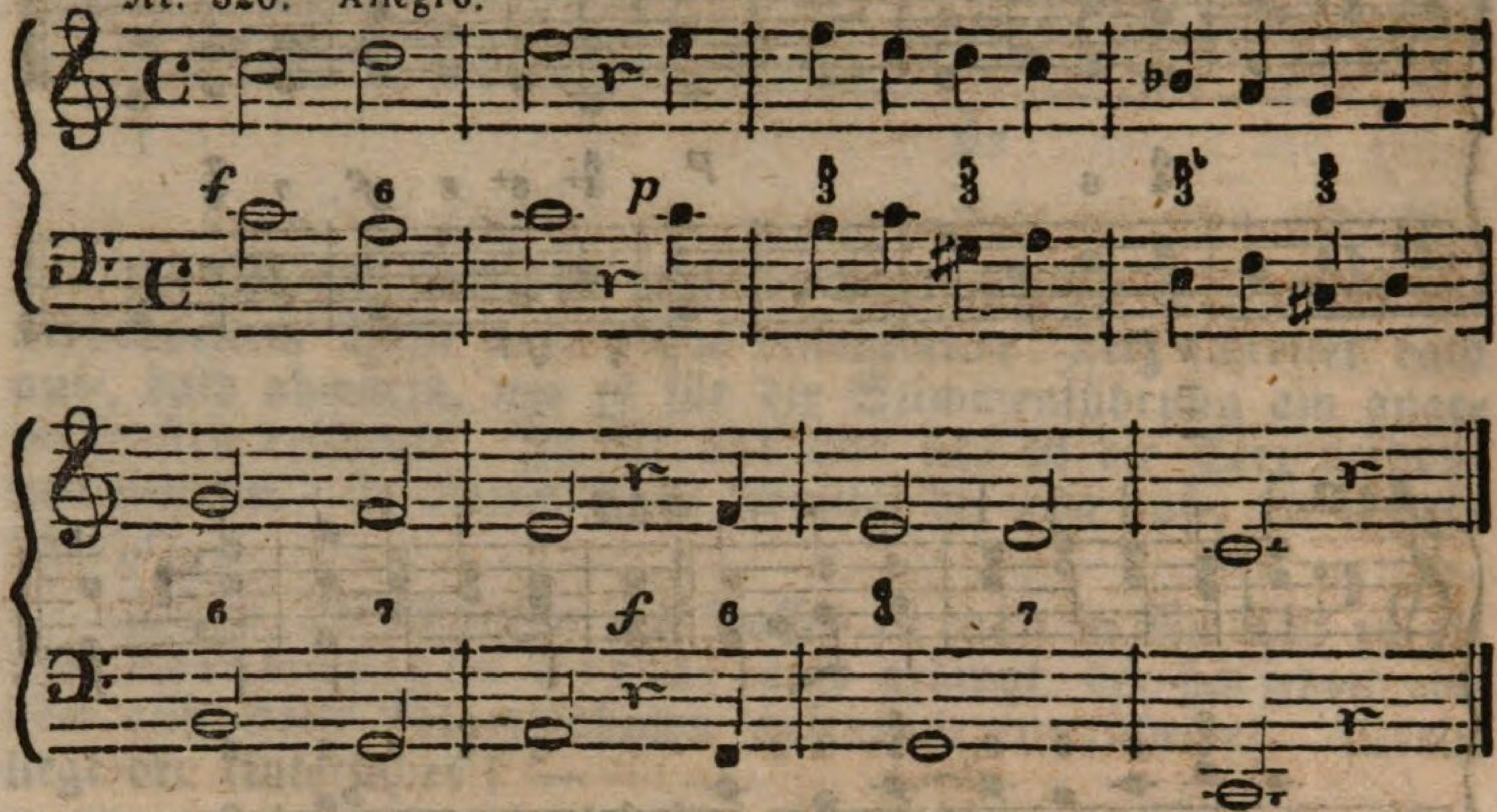
448. 449.



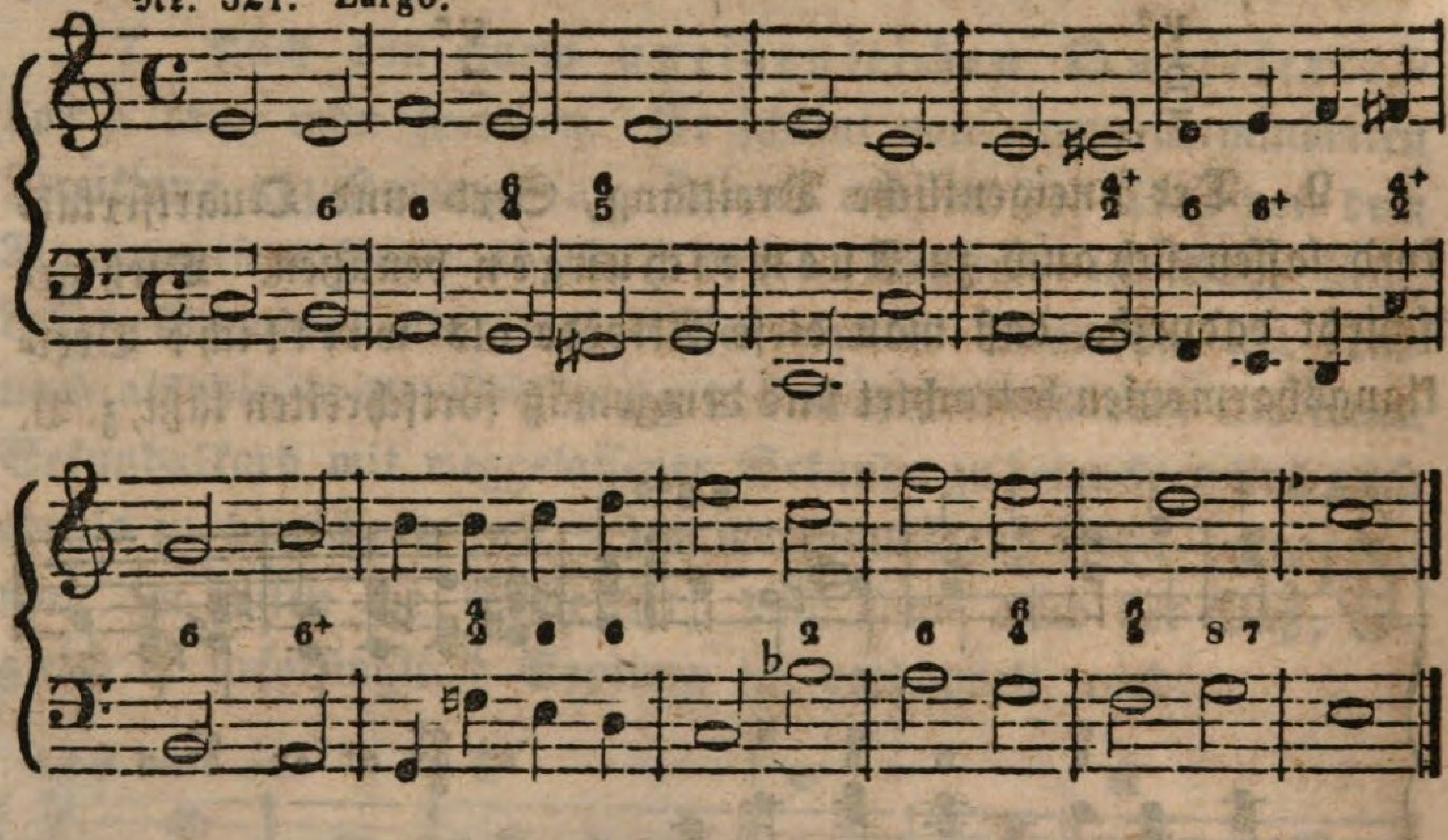
§. 89.

Generalbaß-Uebungen.
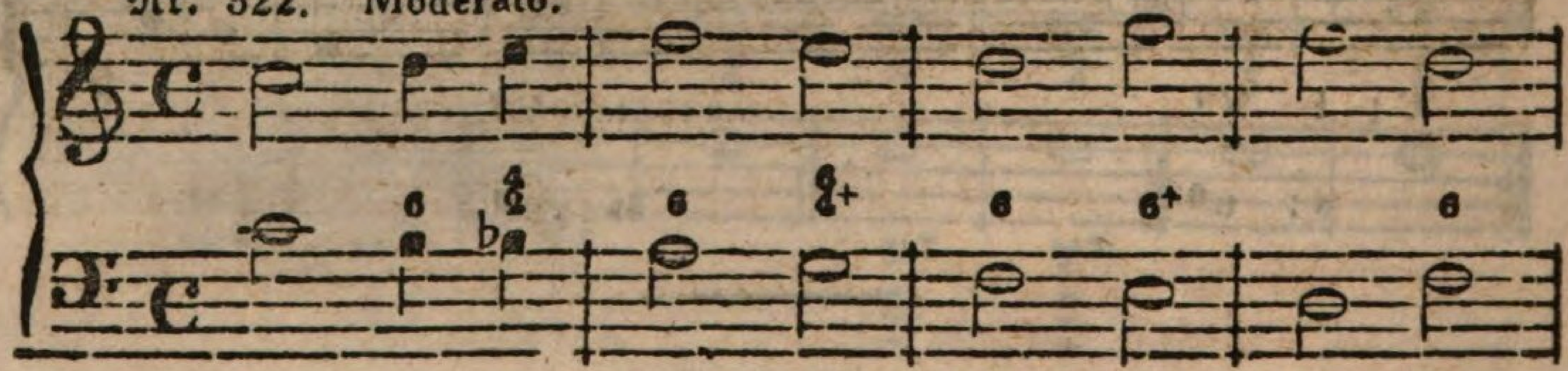
Nr. 320. Allegro.
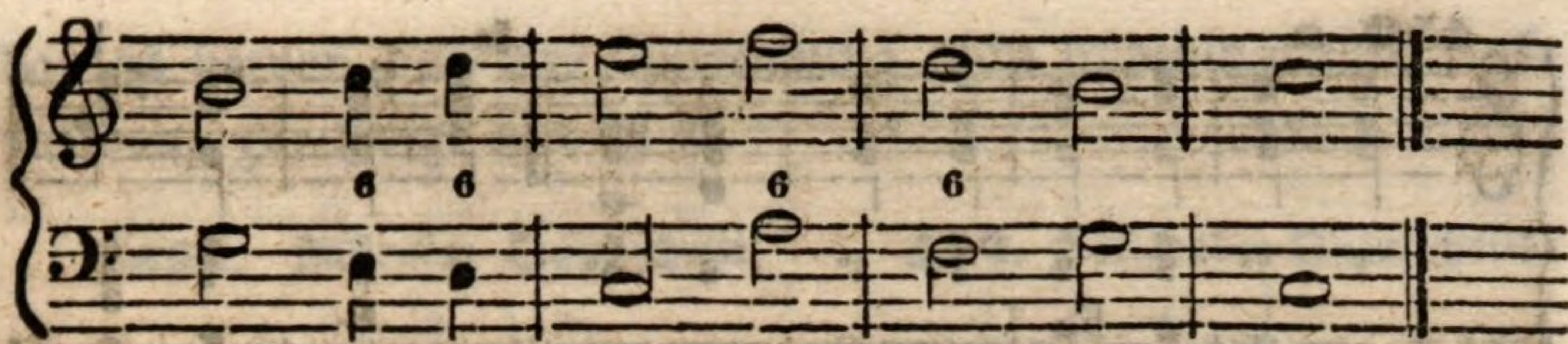


Nr. 321. Largo.



Nr. 322. Moderato.





Aufgabe.

125. Es sind dreistimmige Tonsätze in B-dur und G-moll zu bilden, in welchen a) der uneigentliche Dreiklang, b) der uneigentliche Sextakkord, c) der uneigentliche Quartsextakkord angewendet erscheinen!

---

§. 90.

Freie Fortschreitung der Dominant-Septharmonie.

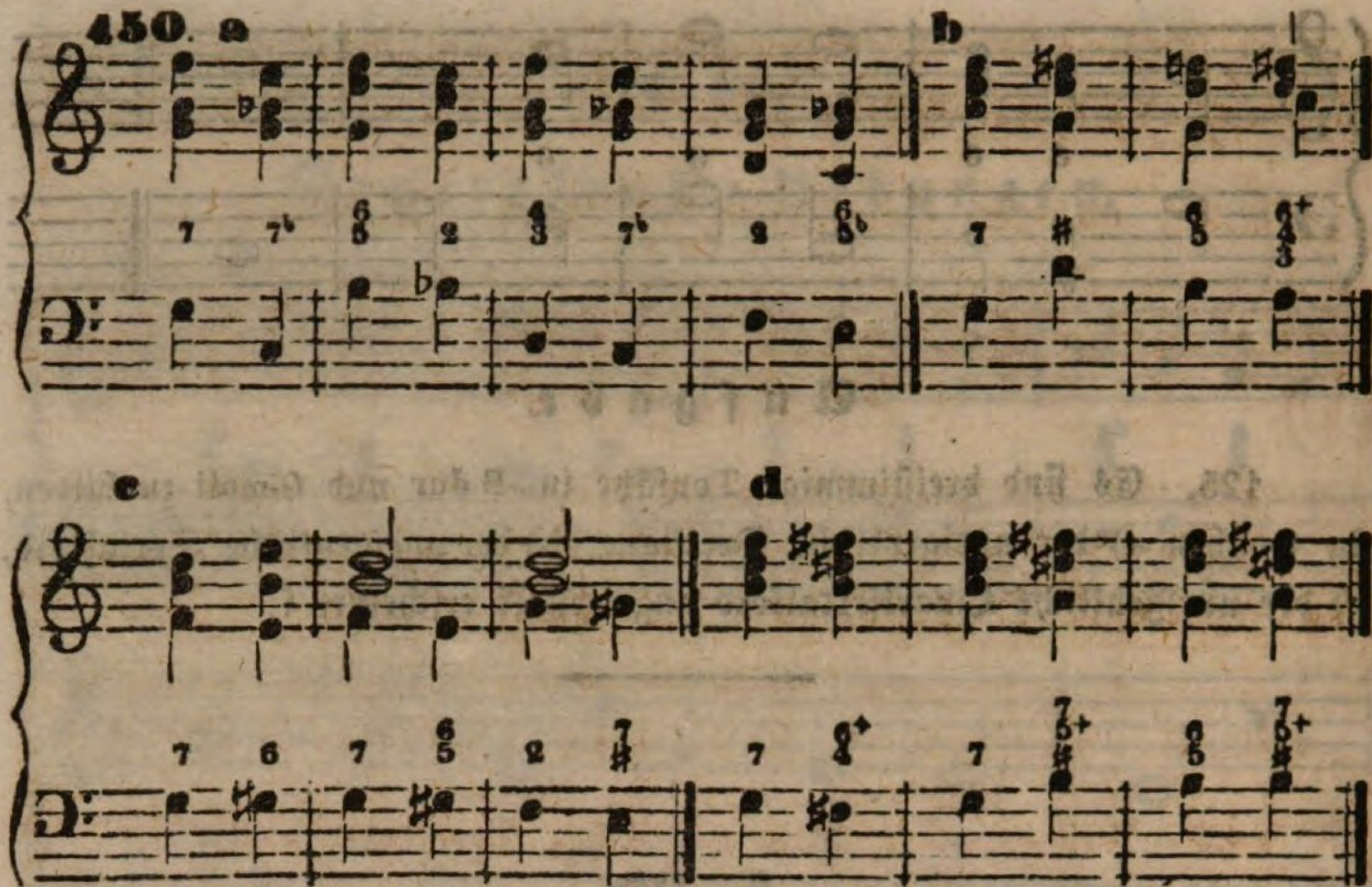
1. Daß der Dominant-Septakkord und seine abgeleiteten Akkorde wegen ihres angenehmen Klanges frei eintreten können, ist bereits mehrfach erwähnt worden. Aber auch bezüglich ihres Fortschreitens sind ihnen Freiheiten gestattet, welche den Neben-Septakkorden abgehen.

2. Die Neben-Septakkorde bewegen sich nämlich in der Regel nur zu dem Dreiklang oder Septakkord ihrer Unterquinte. Dieser Schritt ist allerdings auch für den Dominant-Septakkord der naturgemäßeste. Wir haben ihn aber bereits zu dem Dreiklang der 6. Stufe, also im steigenden Sekundschritt, fortschreiten sehen (Seite 277, Nr. 295) — eine Fortschreitung, welche einen Trugschluß bewirkt und den Neben-Septakkorden gänzlich fremd ist.

3. Andere freie Fortschreitungsarten sind:

a) der Schritt zum Dominant-Septakkord der Unterquinte,
b) zum Dominant-Dreiklang oder Septakkord der Oberquinte,
c) zum Dominant-Dreiklang oder Septakkord der Unterterz,
d) zum Dominant-Dreiklang oder Septakkord der Oberterz oder deren Umkehrungen, z. B.

450.

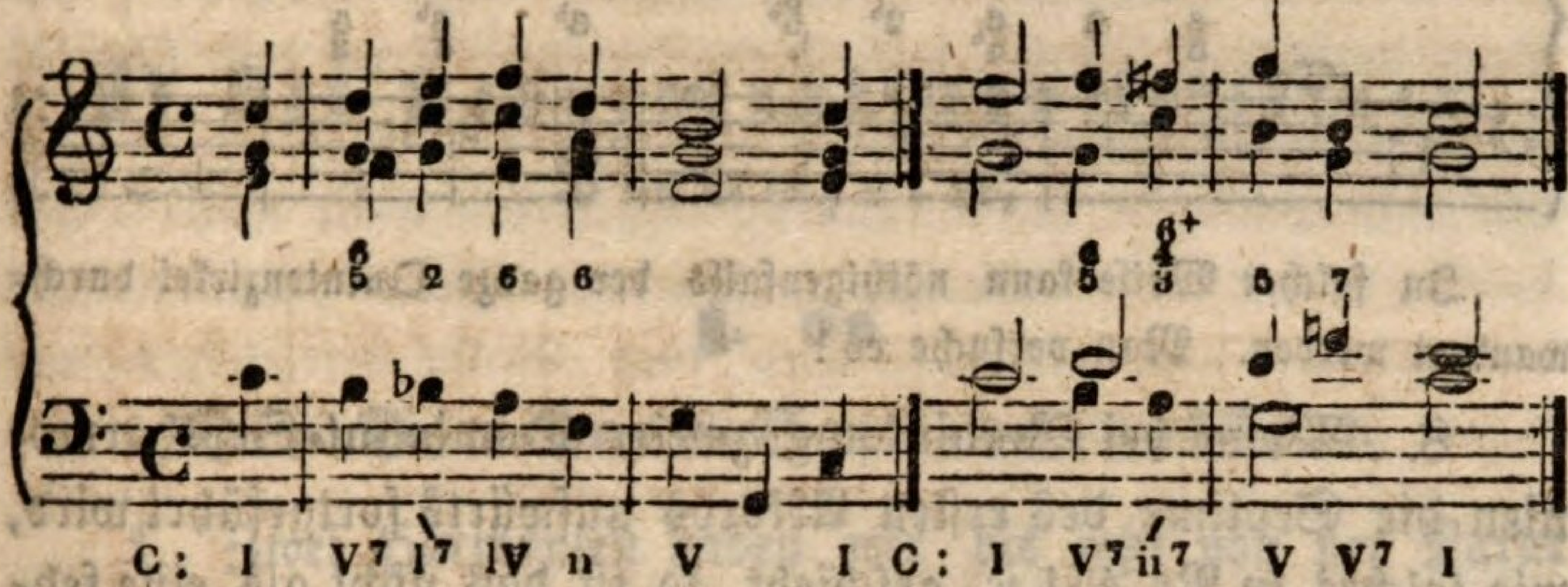


4. Diese Schritte gründen sich auf den Erfahrungssatz, daß die Dominantharmonien nahverwandter Tonarten in derselben innigen Beziehung zu einander stehen, wie ihre tonischen Harmonien. So wie sich z. B. der tonische C-Dreiklang zum tonischen F-, G-, a- und e-Dreiklang verhält, so verhält sich auch der Dominant-Septakkord von C-dur zu den Dominantakkorden von F-dur, G-dur, A-moll und E-moll. So wie jene Dreiklänge im fallenden und steigenden Quint- und Terzschritt unmittelbar auf einander folgen können, so lassen sich auch ihre Dominantharmonien unmittelbar mit einander verbinden.

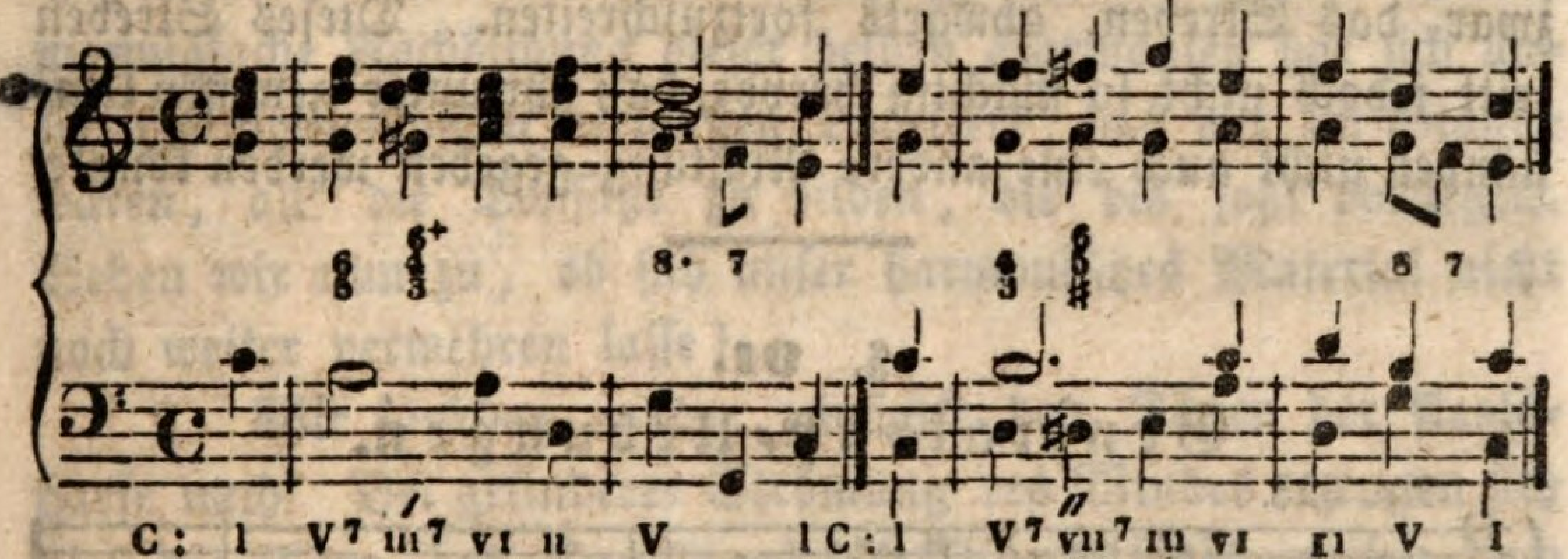
5. Es ist indeß nicht nöthig, in solchen Verbindungsarten ausweichende Harmonieschritte zu erkennen; vielmehr kann der zweite Akkord auch als ein alterirter betrachtet werden, und es läßt sich dann der Grundsatz aufstellen: E i n e m D o m i n a n t s e p t a k k o r d k a n n n i c h t n u r d e r D r e i k l a n g u n d S e p t a k k o r d s e i n e r U n t e r q u i n t e, s o n d e r n a u c h s e i n e r O b e r q u i n t e, U n t e r- und O b e r t e r z f o l g e n, w e n n n ä m l i c h d i e s e A k k o r d e d u r c h A l t e r a t i o n s o u m g e b i l d e t w o r d e n s i n d, d a ß s i e d e m K l a n g e n a c h w i e d e r a l s D o m i n a n t a k k o r d e e r s c h e i n e n. Daß man sie als bloß alterirte Akkorde ansehen darf, geht schon

daraus hervor, daß ihre Anwendung nicht unbedingt eine Ausweichung zur Folge hat, z. B.

451. Fallender Quintschritt. 452. Steigender Quintschritt.
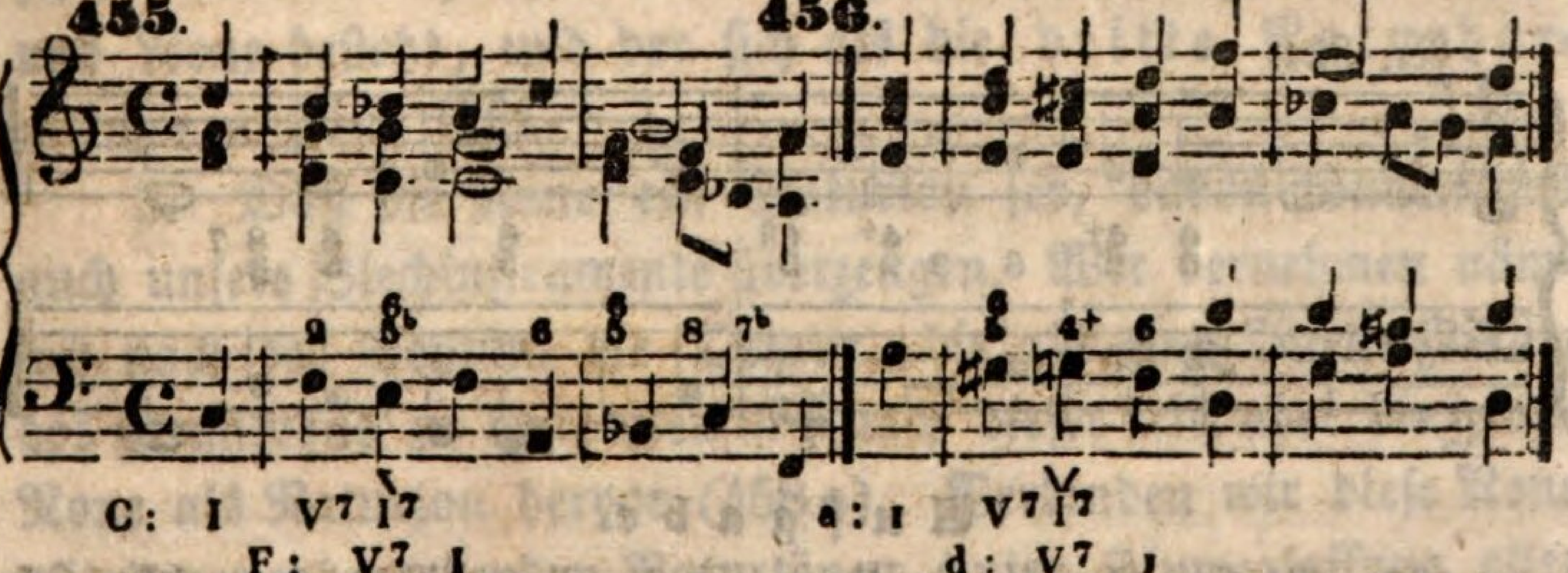


453. Fallender Terzschritt. 454. Steigender Terzschritt.
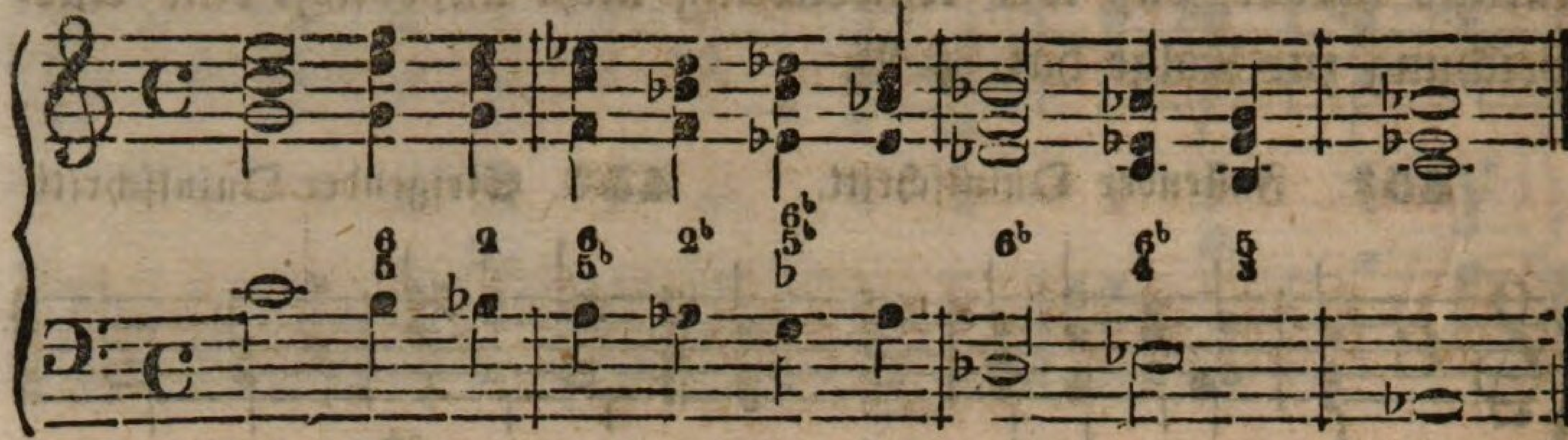


6. Man kann den zweiten Akkord aber auch als wirklichen Dominantakkord ansehen, und dann wird durch ihn allerdings eine Ausweichung bewirkt, z. B.

455. 456.



7. Im fallenden Quintschritt läßt sich sogar eine ganze Reihe von Dominantakkorden mit einander verbinden, z. B.

457.



In solcher Weise kann nöthigenfalls der ganze Quintenzirkel durchwandert werden. Man versuche es!
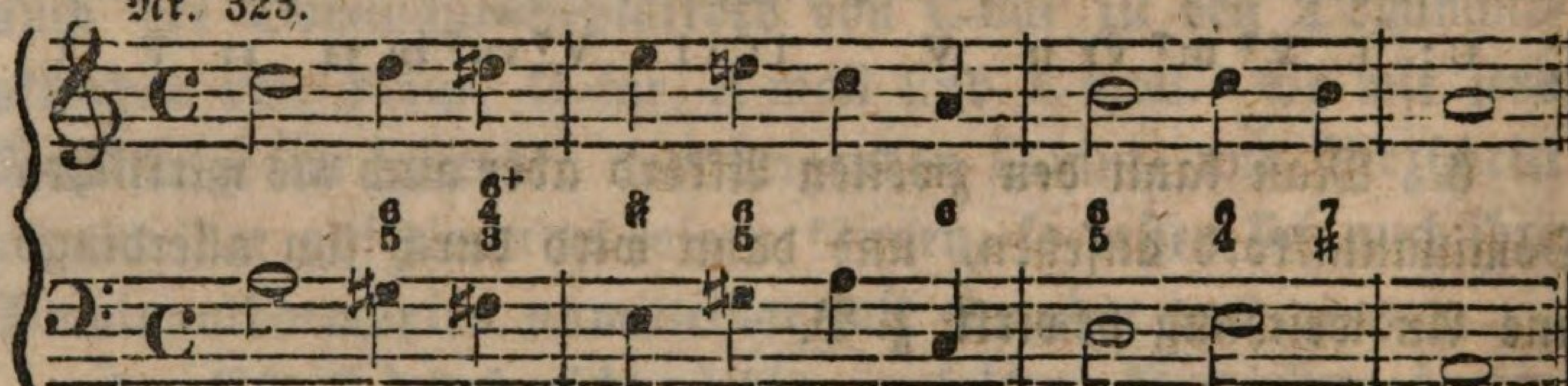
8. Wenn bei Verbindung zweier Dominant-Septharmonien die Septime des ersten Akkords aufwärts fortgeführt wird, wie solches in Nr. 451 ꝛc. geschieht, so ist das nicht als eine fehlerhafte Stimmenführung anzusehen. Die Dominantseptime hat zwar das Streben, abwärts fortzuschreiten. Dieses Streben tritt jedoch nicht so mächtig hervor, daß ihr unter gewissen Umständen nicht auch eine andere Richtung gegeben werden könnte.
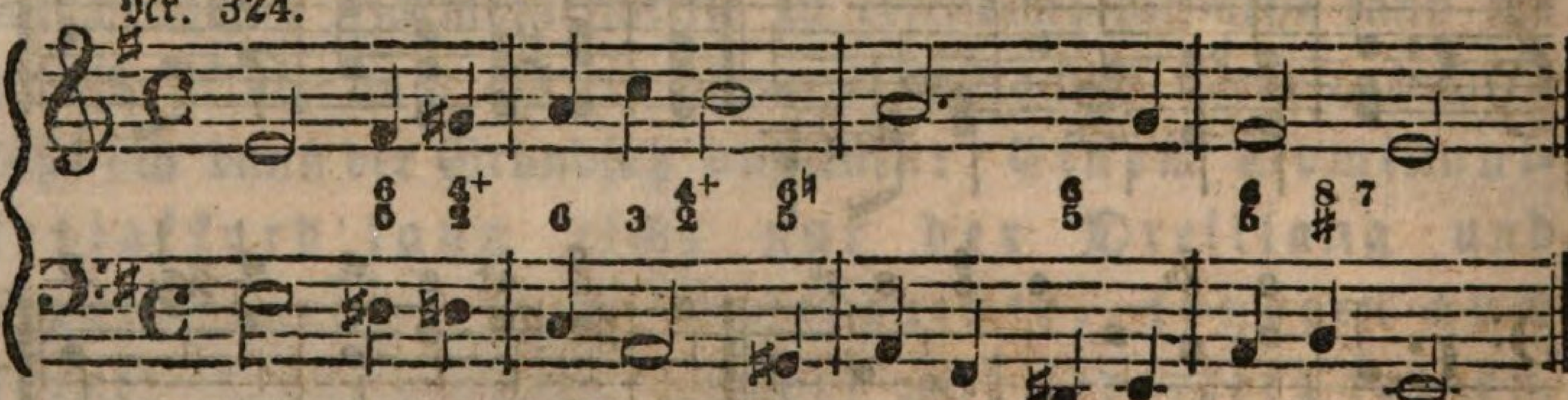
---

§. 91.

Generalbaß-Uebungen.

Nr. 323.



Nr. 324.



Aufgabe.

126. Es sind Tonsätze in F-dur und C-moll zu bilden, in welchen sich dem Dominant-Septakkord ein anderer Dominantakkord im fallenden und steigenden Quint- oder Terzschritt anschließt!

C. Die Septnonen-Harmonie mit ihren abgeleiteten Akkorden.

1) Der Sepnonenakkord in seiner Stammform.

§. 92.
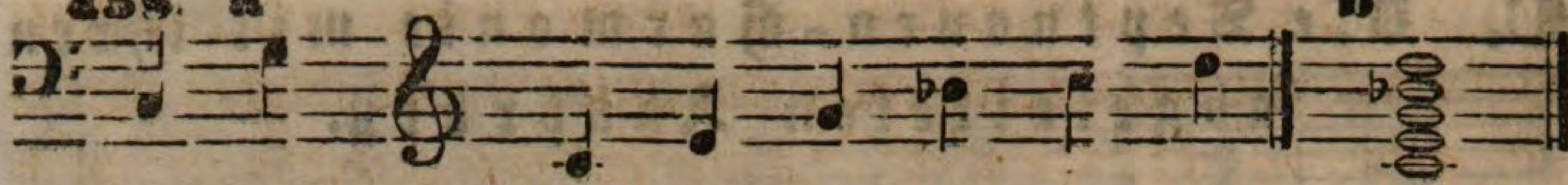
Der Dominant-Septnonenakkord.

1. Zwei Harmonien haben wir bis jetzt von der Natur empfangen und verarbeitet; zuerst den Dreiklang, dann den Septakkord, der aus dem Dreiklange hervorwuchs. Durch mannigfache Nachbildung dieser beiden Harmonien hat sich unser Harmoniensystem dermaßen erweitert, daß wir im Stande waren, all' die Tonsätze zu bilden, die bis jetzt vorliegen. Sehen wir nun zu, ob sich unser harmonisches Material nicht noch weiter vermehren lasse!

2. Wir forschen wieder zunächst den Tönen der Aeolsharfe nach. Bei gelinderer Strömung des Windes erzeugen sich bloß die Töne des Dreiklangs; kräftigere Stöße rufen noch die Septime hervor; strömt aber der Wind mit noch größerer Kraft durch die Saiten, dann läßt sich auch die große None vernehmen. Wir erhalten somit einen Akkord, der aus 5 verschiedenen Tönen, aus Grundton, Terz, Quinte, Septime und None besteht, und der sich als die dritte Naturharmonie ansehen läßt.

3. Daß die None ein Naturton sei, davon können uns auch unsere Blechinstrumente überzeugen. Wir vernehmen nämlich nach der Septime die Octave, die als eine Wiederholung des Grundtons zu betrachten ist; nach dieser tritt aber die große None als Naturton hervor (458 a). Verbinden wir diese None mit den vorhergehenden Naturtönen, unter Hinweglassung aller Verdopplungen, so erhalten wir dieselbe 5stimmige Harmonie, die uns unter gewissen Umständen auch die Aeolsharfe darbietet b)
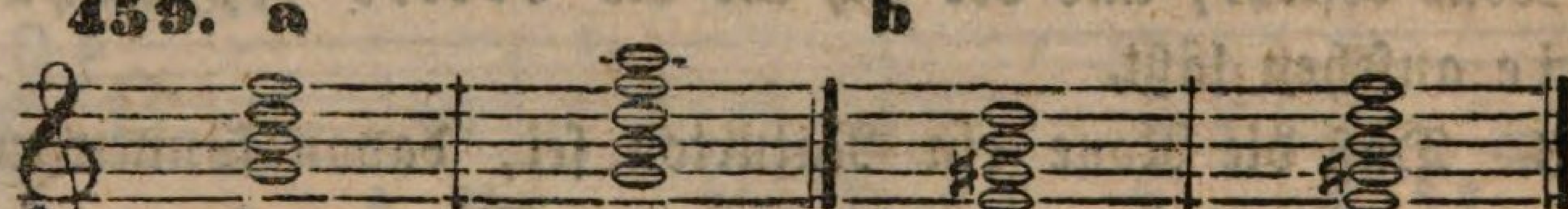
458. a b



4. Aber auch unser Gehör nimmt diesen Akkord — obgleich derselbe in Folge der hinzugetretenen None das Gepräge einer gewissen Ueberschwenglichkeit an sich trägt — als einen naturgemäßen auf; denn es lassen sich nicht wohl 5 andere, unter sich wesentlich verschiedene Töne zusammenstellen, welche das Gehör in eben dem Grade befriedigen, als diese. Zudem liegt auch in dem Terzenbau ein Dokument für die Naturgemäßheit dieses Akkords. Beim Dreiklange stellten sich 2, beim Septakkord 3 Terzen übereinander; der nächste neue Akkord muß consequenter Weise aus 4 übereinander gestellten Terzen bestehen.

5. Soll von diesem neuen Akkord Gebrauch gemacht werden, so ist er zuvor in unser bisheriges Harmoniensystem einzureihen. Dieß läßt sich am besten auf der 5. Stufe einer Durtonart bewerkstelligen. Hier hat nämlich der Naturseptakkord seinen Sitz. Fügen wir demselben oben noch eine leitertreue Terz hinzu, so ist der Akkord gefunden, der unserer dritten Naturharmonie vollkommen ähnlich ist (459 a). Im Mollgeschlechte läßt sich diese Harmonie nicht ganz treu darstellen, da der Dominant-Septakkord in Moll die große None nicht zuläßt. Man muß sich also hier mit einer **kleinen** None begnügen, die übrigens dem Charakter des Mollgeschlechtes völlig entspricht (b), z. B.

459. a b
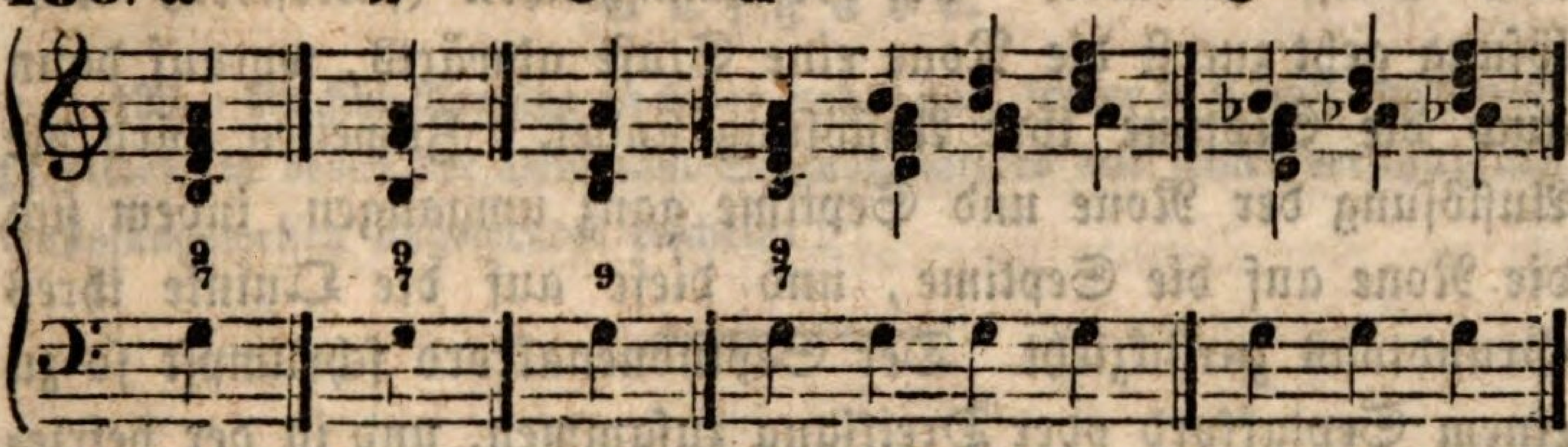


C: V^7 V^9 a: V^7 V^9

6. Der charakteristischen None wegen wird dieser neue Akkord **Nonenakkord**, wohl auch **Septnonenakkord** genannt; auch führt er den Namen **Dominant-Septnonenakkord**, weil er aus dem Dominantakkord entstanden ist und an der Herrschaft, welche derselbe ausübt, den innigsten Antheil nimmt.

7. Der Septnonenakkord ist seinem Wesen nach ein fünfstimmiger Akkord (460 a). Allein in dieser Vollständigkeit läßt er sich nicht immer anwenden, da unser Satz gewöhnlich bloß vierstimmig ist und der Eintritt eines 5stimmigen Akkords nur Störung in die Stimmenführung bringen würde. Wir suchen ihn daher auf 4 Töne zurückzuführen, indem wir in der Regel die Quinte als das entbehrlichste Intervall weglassen b). Unter gewissen Umständen kann jedoch auch die Septime wegbleiben c).

Daß der Sepnonenakkord auch in verschiedenen Lagen auftreten kann, versteht sich von selbst d); doch sind nicht alle Lagen gleich gut anwendbar. Namentlich macht die große None, wenn sie in einer **Mittelstimme** auftritt, eine üble Wirkung, und wird dann gewöhnlich in eine kleine verwandelt e).

460. a b c d e



Aufgabe.

127. Die Dominant-Septnonenakkorde von G-dur und E-moll sind durch Hinweglassung der Quinte 4stimmig zu machen und in 3 verschiedenen Lagen darzustellen. Die große None ist — falls sie in einer Mittelstimme vorkommt, zu modificiren!

---

§. 93.

Verwendung des Dominant-Septnonenakkords zu harmonischen Sätzen.

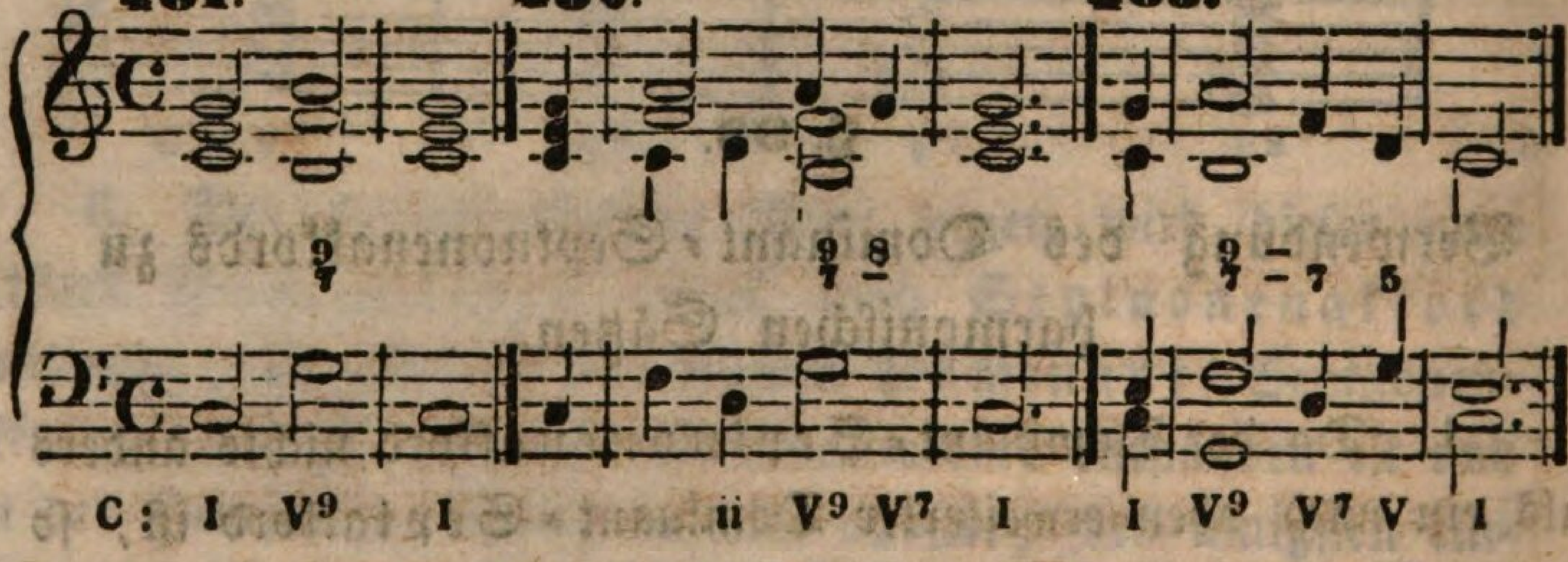
1. Da der **Dominant-Septnonenakkord** nichts anders als ein nach oben erweiterter **Dominant-Septakkord** ist, so gelten für ihn in Absicht auf seine Verbindung mit andern Har-

monien keine andern Gesetze, als die für den Dominant-Septakkord aufgestellten. Auch ihm gehen die Dreiklänge der 1., 4., 2. und 6. Stufe gewöhnlich vorher, sowie ihm die tonische Harmonie am natürlichsten nachfolgt. Ja, das Streben, zu letzterer Harmonie fortzuschreiten, offenbart sich in ihm noch dringender als im Dominant-Septakkord; indem die None ebenso, wie die Septime, eine Stufe abwärts fortzuschreiten sucht und somit 3 Töne auf die tonische Harmonie hindrängen: die None zur Quint, die Septime zur Terz und der Leitton zur Octave.
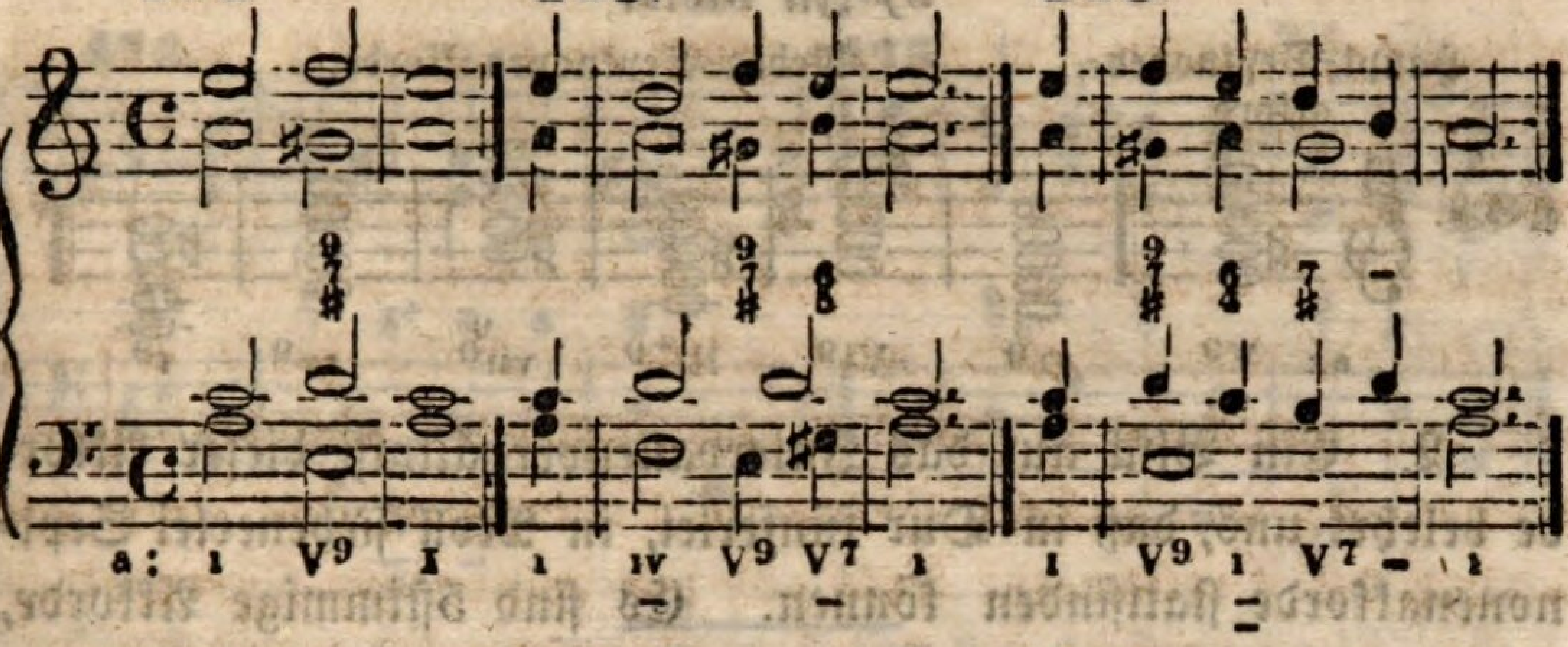
2. Obgleich die None eine Dissonanz ist, so bedarf sie doch im Dominant-Septnonenakkord keiner Vorbereitung. Eine Auflösung findet aber Statt, und diese kann in doppelter Weise vor sich gehen: gleichzeitig und allmählich. Bei der gleichzeitigen Auflösung treten None und Septime zu gleicher Zeit eine Stufe abwärts. Bei der allmählichen (succesiven) Auflösung geht zuerst die None eine Stufe abwärts, worauf dann auch die Septime ihre Auflösung findet. Zuweilen wird die Auflösung der None und Septime ganz umgangen, indem sich die None auf die Septime, und diese auf die Quinte ihres Grundtons zurückzieht. Der Septnonenakkord schrumpft so zu einem Septakkord oder Dreiklang zusammen, und in der befriedigenden Fortführung des letzteren Akkords findet auch der Septnonenakkord seine Auflösung.

3. Folgende Beispiele zeigen, wie der Dominant-Septnonenakkord in Dur und Moll gewöhnlich angewendet wird:

461. 462. 463.



464. 465. 466.



Die gleichzeitige Auflösung zeigen die Beispiele Nr. 461, 464, 466, die succesive Nr. 462 und 465, ein allmähliches Zurückziehen des Dominant-Septnonenakkords auf den Dominant-Dreiklang findet in Nr. 463 Statt.

Aufgabe.

128. Es sind Tonsätze in F-dur und D-dur, ferner in E-moll und G-moll zu bilden, in denen der Dominant-Septnonenakkord mit seinen verschiedenen Auflösungsweisen angewendet erscheint!

---

§. 91.
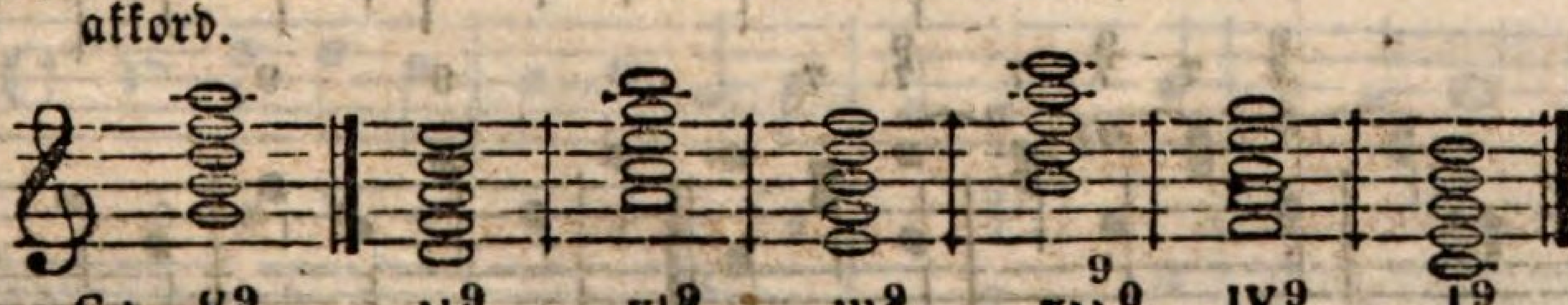
Die Nebenseptnonenakkorde in Dur und Moll und ihre Verwendung zu harmonischen Sätzen.

1. Der von der Natur gegebene Septnonenakkord läßt sich auf den andern Stufen der Tonleiter mehr oder weniger treu nachbilden. Dadurch gelangen wir zu folgenden Neben-Septnonenakkorden:

a) In Dur:

Haupt-Septnonenakkord. Neben-Septnonenakkorde.

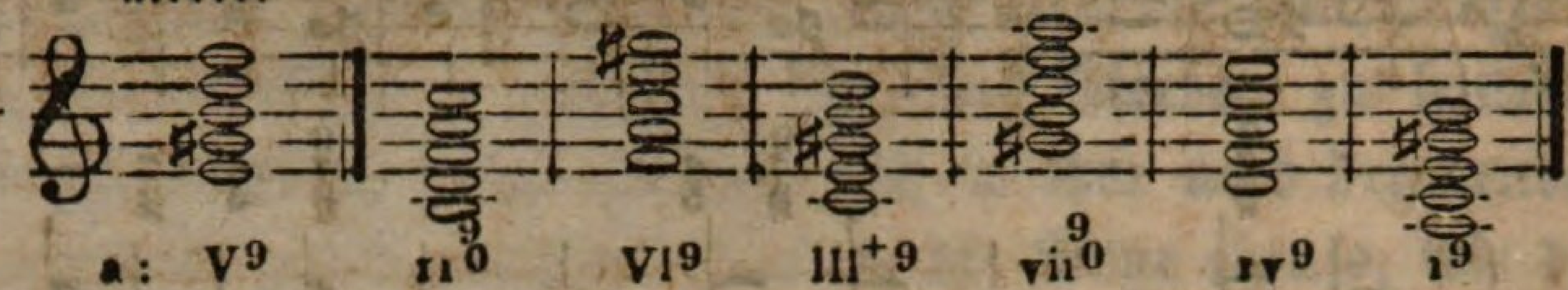
467.



b) In Moll:

Haupt-Septnonenakkord. Neben-Septnonenakkorde.
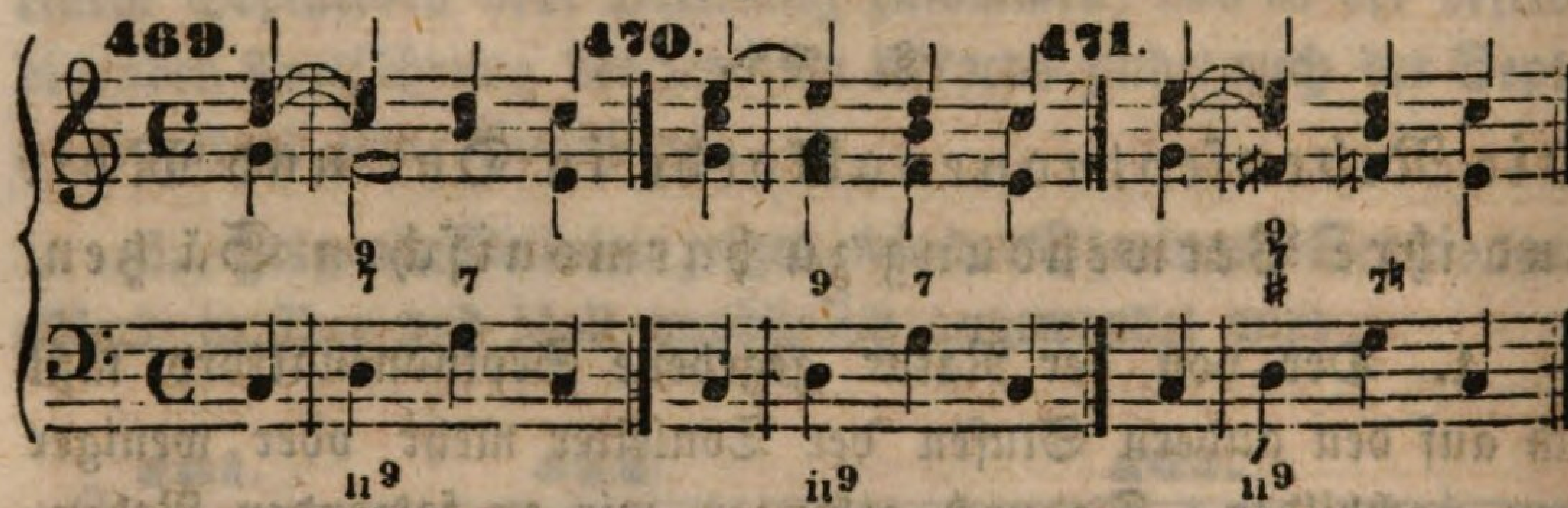
468.

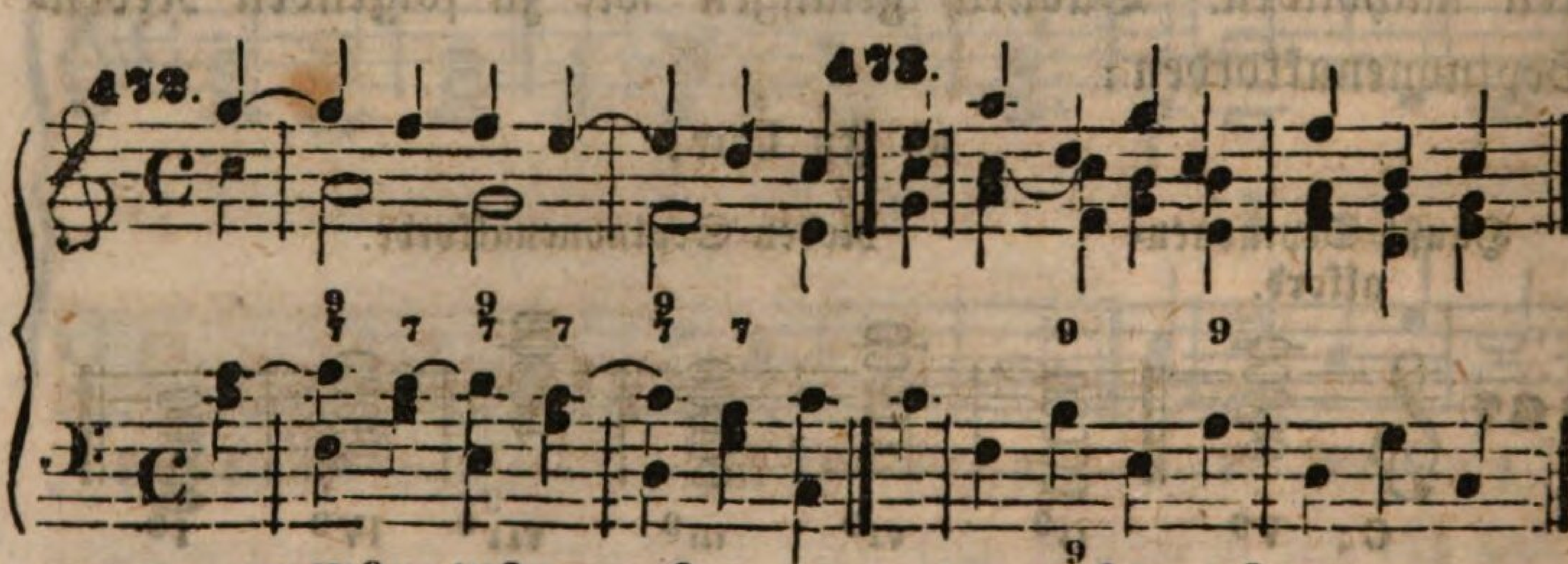


2. Ein Blick auf das Intervallenverhältniß dieser Akkorde belehrt uns, daß in Dur fünferlei, in Moll siebenerlei Septnonenakkorde stattfinden können. Es sind 5stimmige Akkorde, bei denen im 4stimmigen Satze gewöhnlich die Quinte, seltener die Septime weggelassen wird.
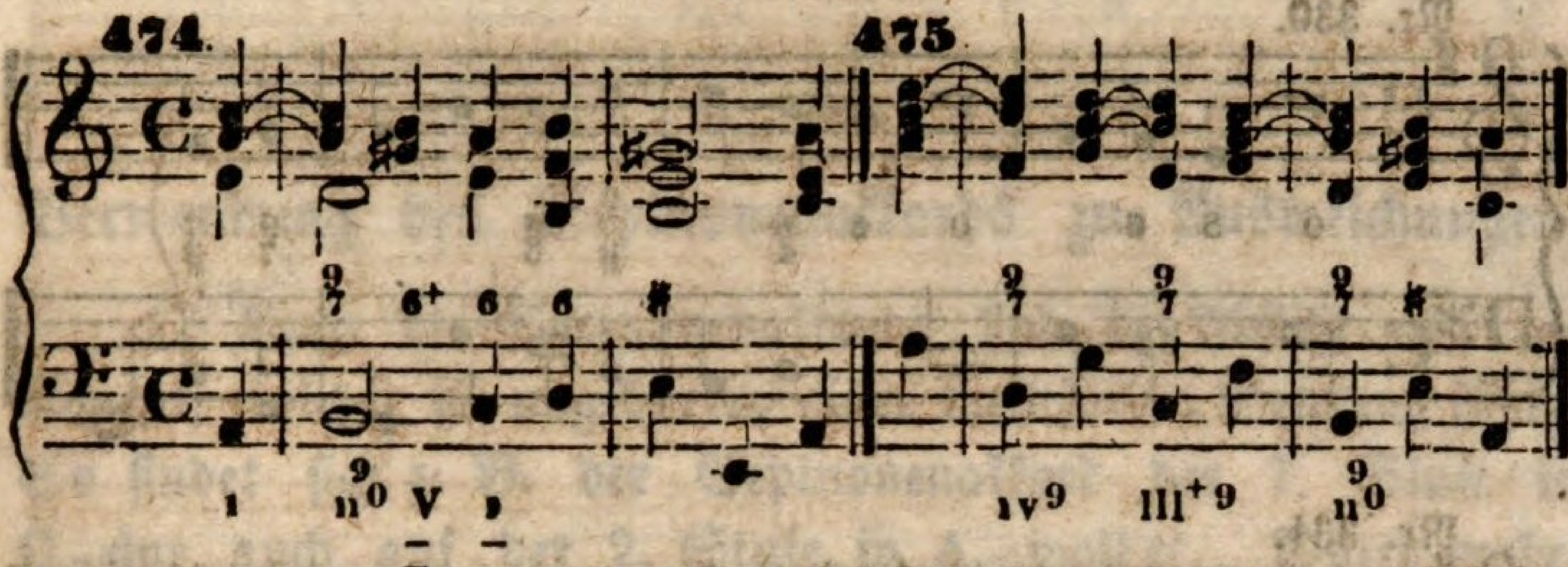
3. Die Verbindung der Neben-Septnonenakkorde geschieht in derselben Weise, wie die der Neben-Septakkorde, aus denen sie erwachsen sind. Nur bedürfen hier 2 Töne, die None und Septime, der Vorbereitung. Sie schließen sich am liebsten einem Akkorde an, der in seinen Bestandtheilen die nachfolgende Septime und None als Consonanzen enthält und schreiten dann zu einer Sept- oder Dreiklangs-Harmonie fort, deren Grundton um eine Quinte tiefer oder eine Quarte höher liegt. Folgende Beispiele werden das zur Genüge erkennen lassen:

a) In Dur:





b) In Moll:
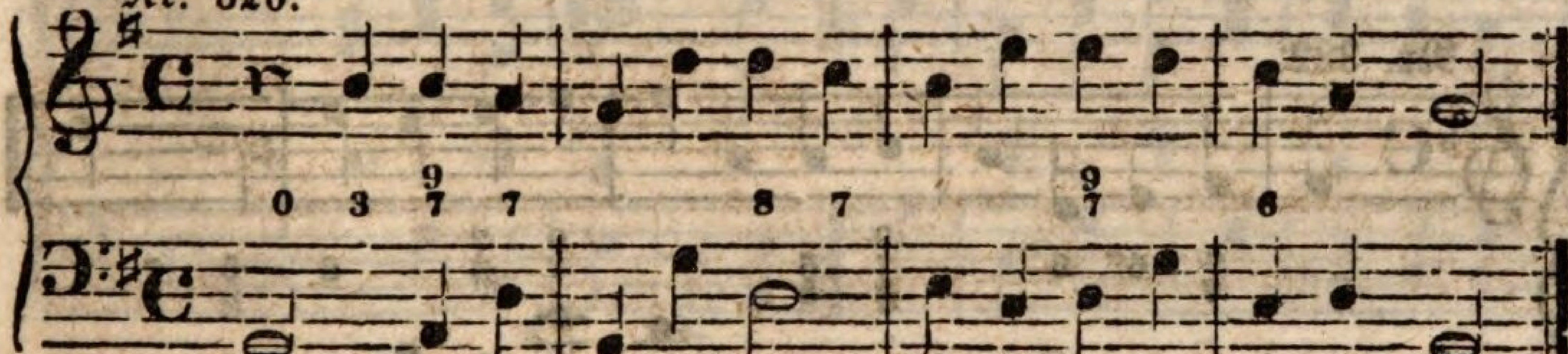


§. 98.
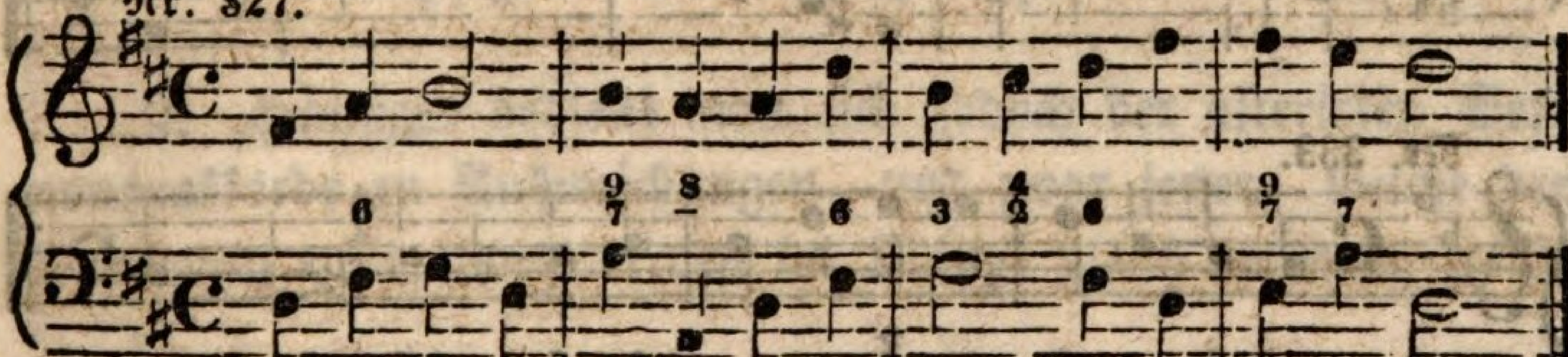
Generalbaß-Uebungen.

a) In Dur:
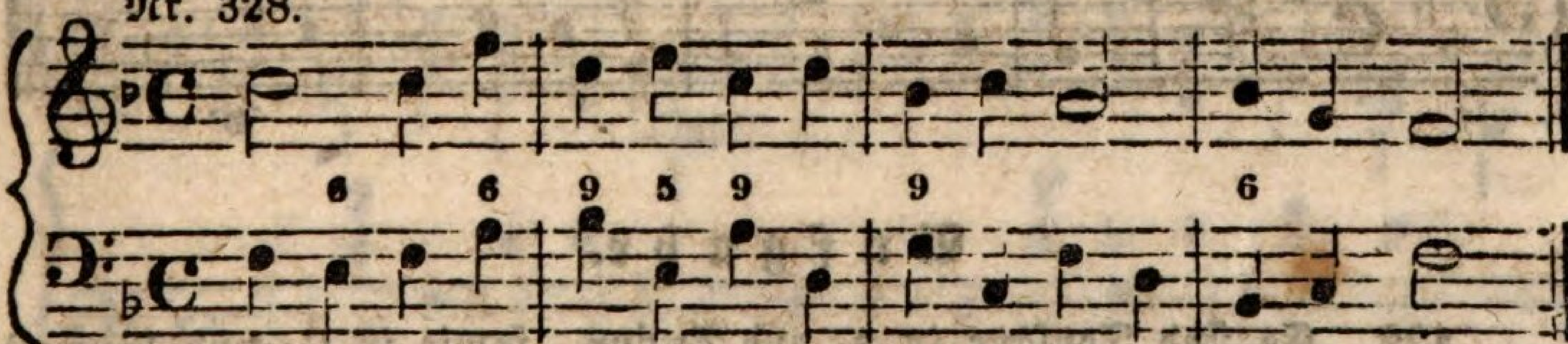
Nr. 326.
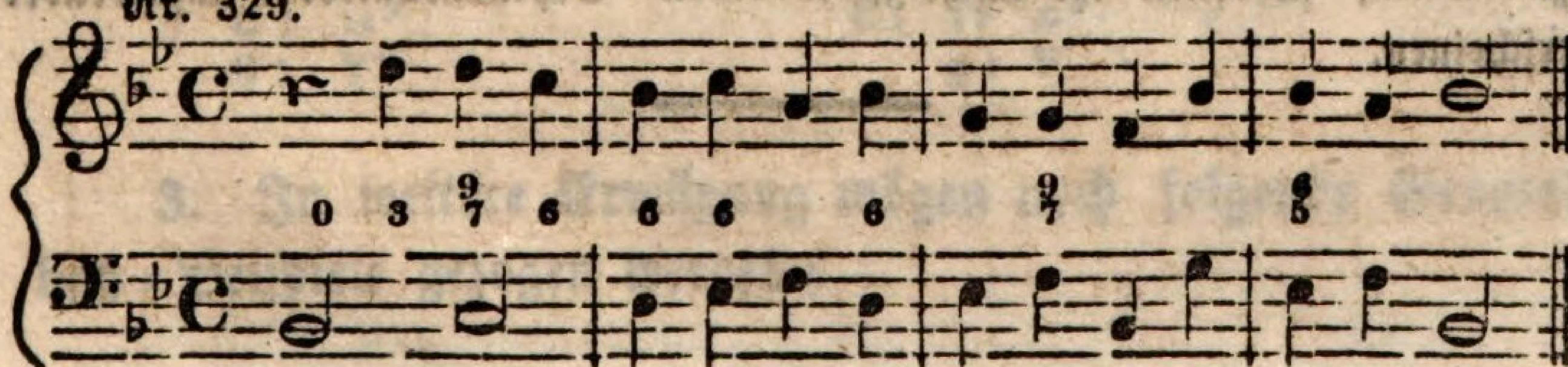


Nr. 327.



Nr. 328.
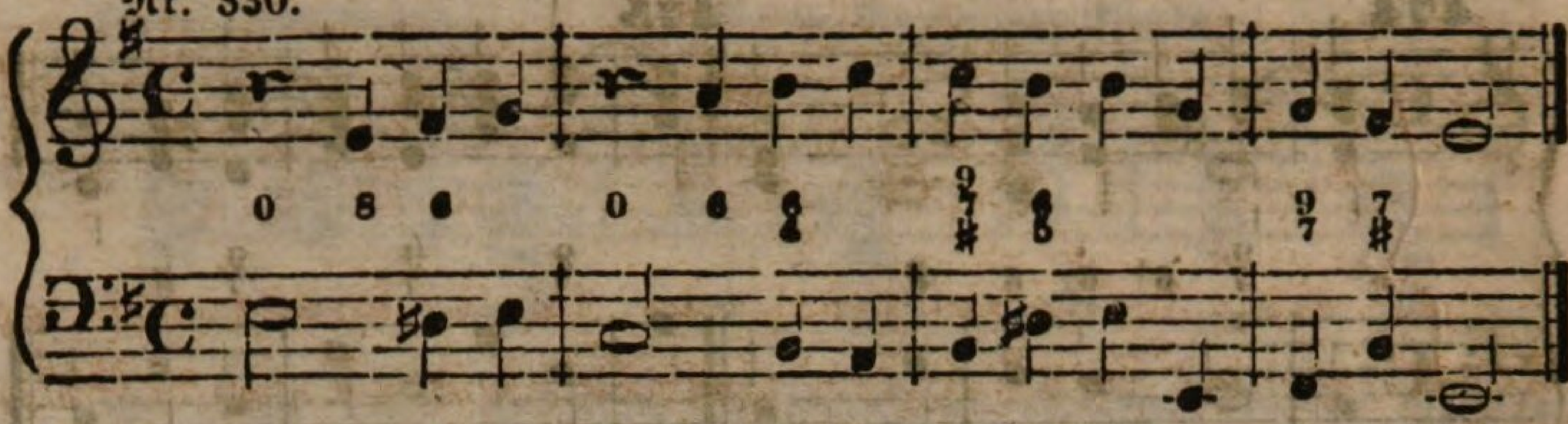


Nr. 329.

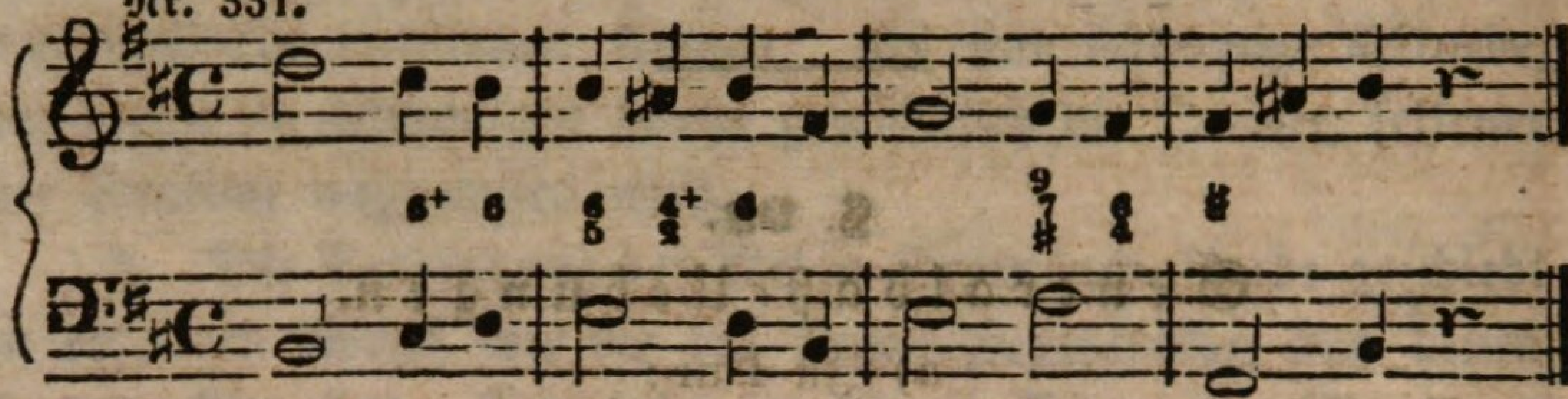


b) In Moll:

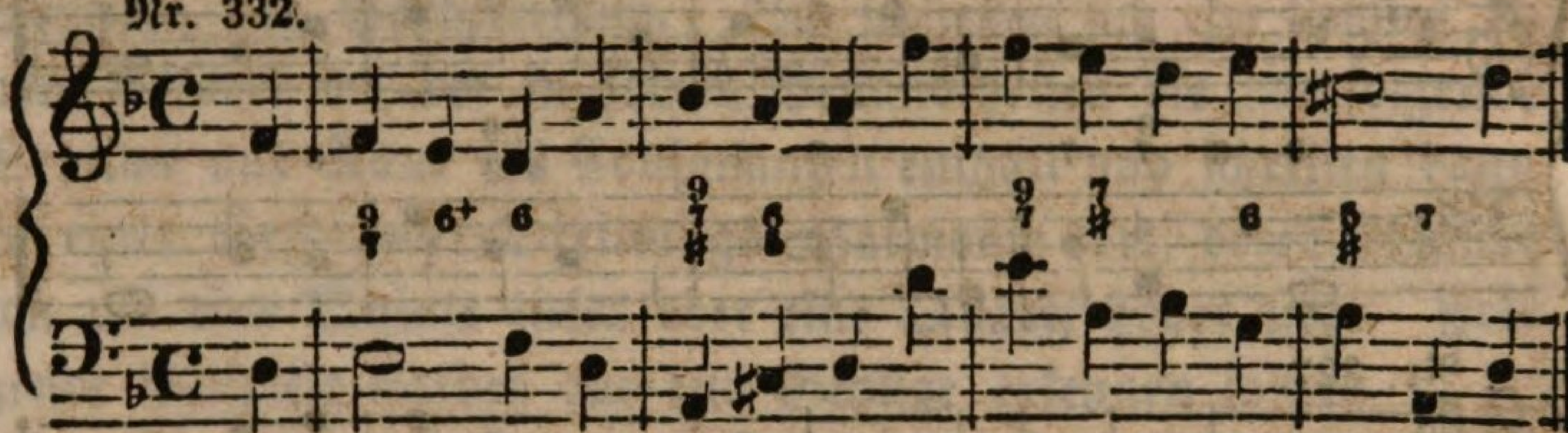
Nr. 330.
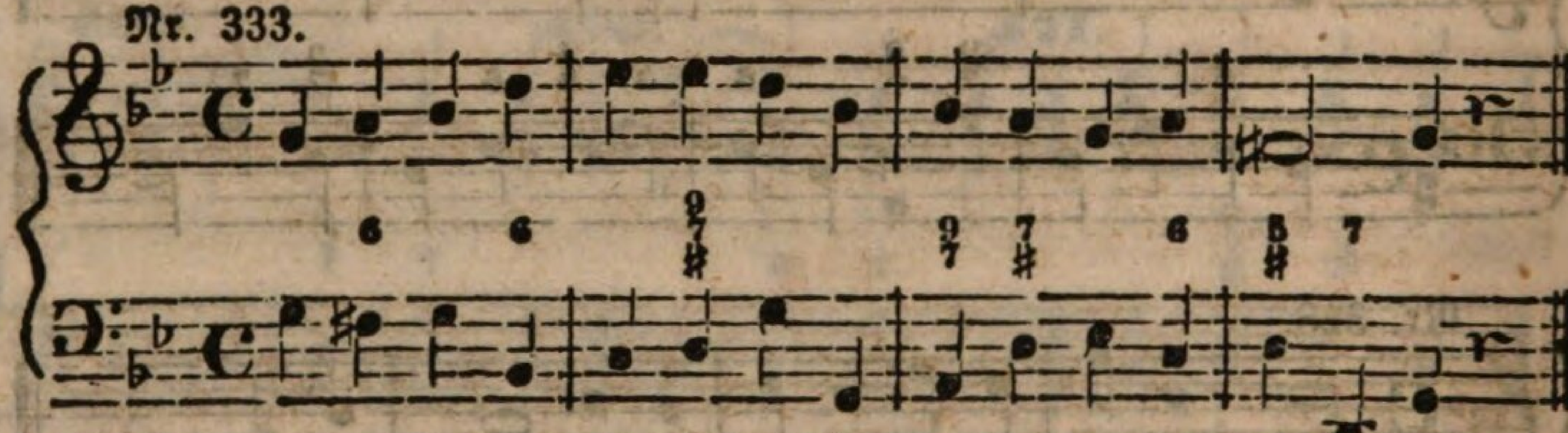


Nr. 331.



Nr. 332.



Nr. 333.



Aufgabe.
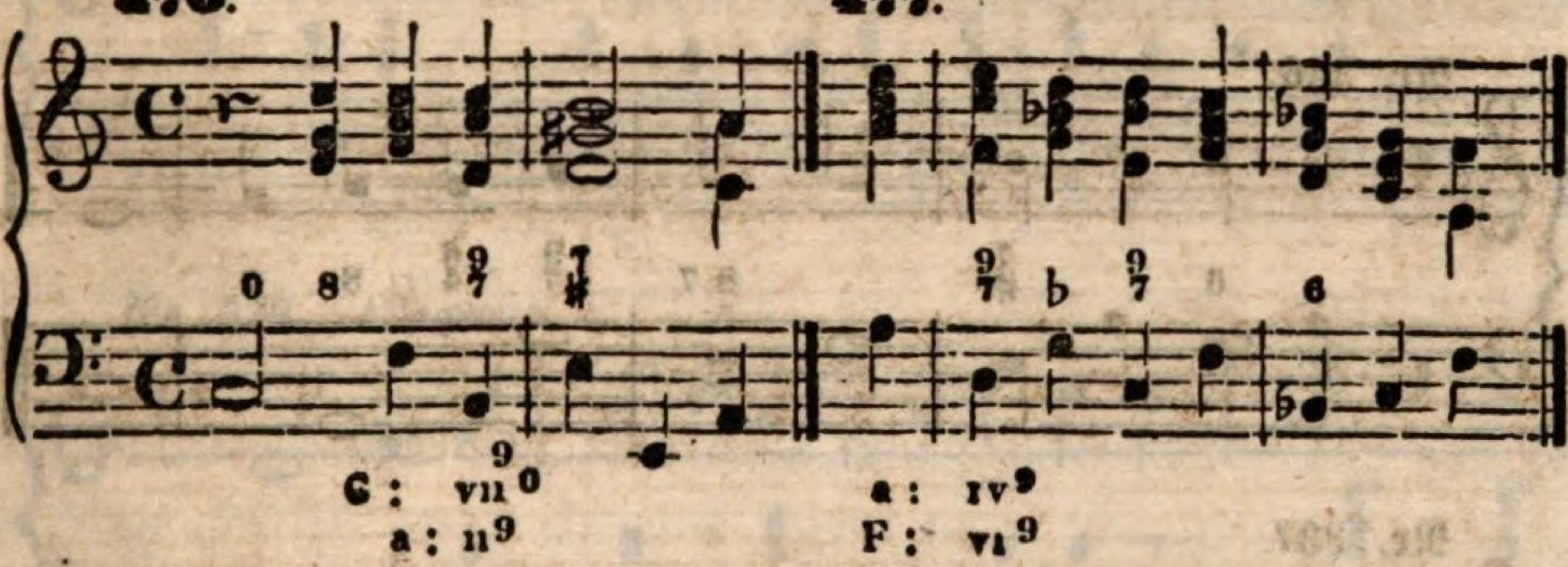
129. Es sind Tonsätze in A- und Es-dur, sowie in C- und Fis-moll zu bilden, in denen die wichtigsten Neben-Septnonenakkorde angewendet erscheinen.

§. 96.

Verwendung des Septnonenakkords zu Ausweichungen.
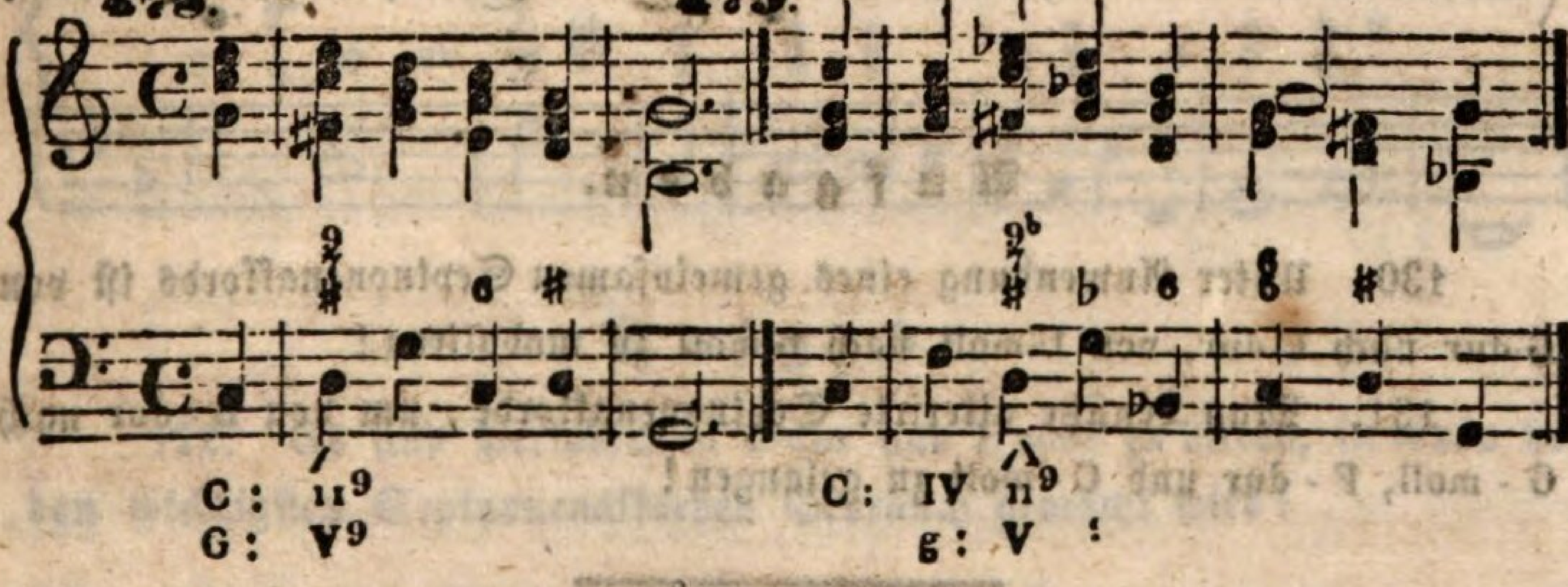
1. Auch die Septnonenakkorde sind in Absicht auf die Tonart, welcher sie angehören, einer mehrfachen Deutung fähig. So findet sich z. B. der Septnonenakkord der 7. Stufe in C-dur auch auf der 2. Stufe in A-moll ꝛc. Durch mehrdeutiges Auffassen einer solchen Harmonie ist also ebenfalls die Möglichkeit gegeben, in andere Tonarten auszuweichen, z. B.

476. 477.
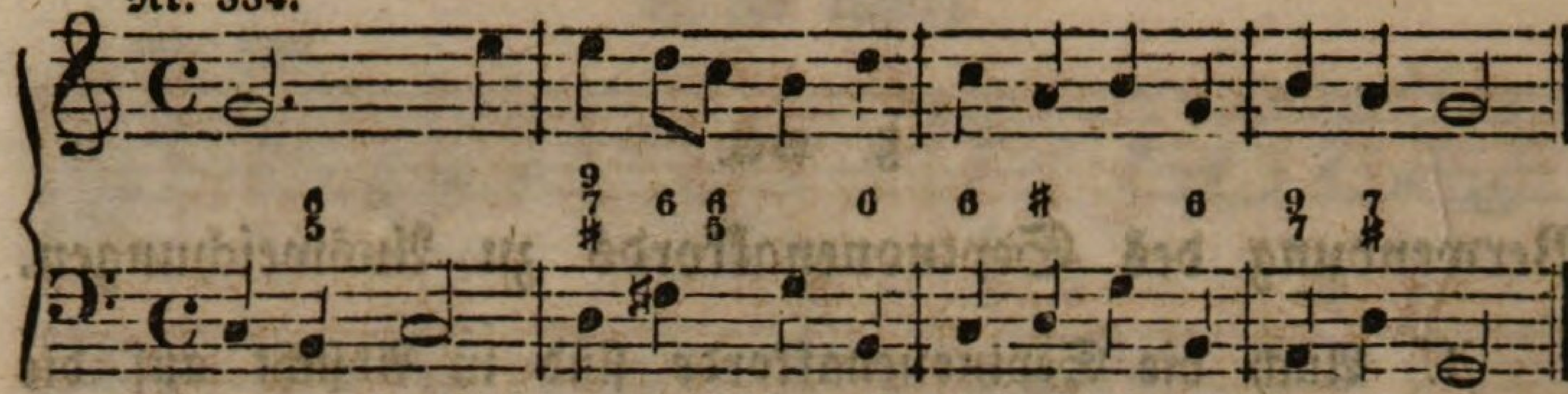


2. Häufiger bedient man sich jedoch der alterirten Septnonenakkorde zu Ausweichungen, und zwar jener, welche dem Dominant-Septnonenakkord im Klange gleich kommen, z. B.

478. 479.

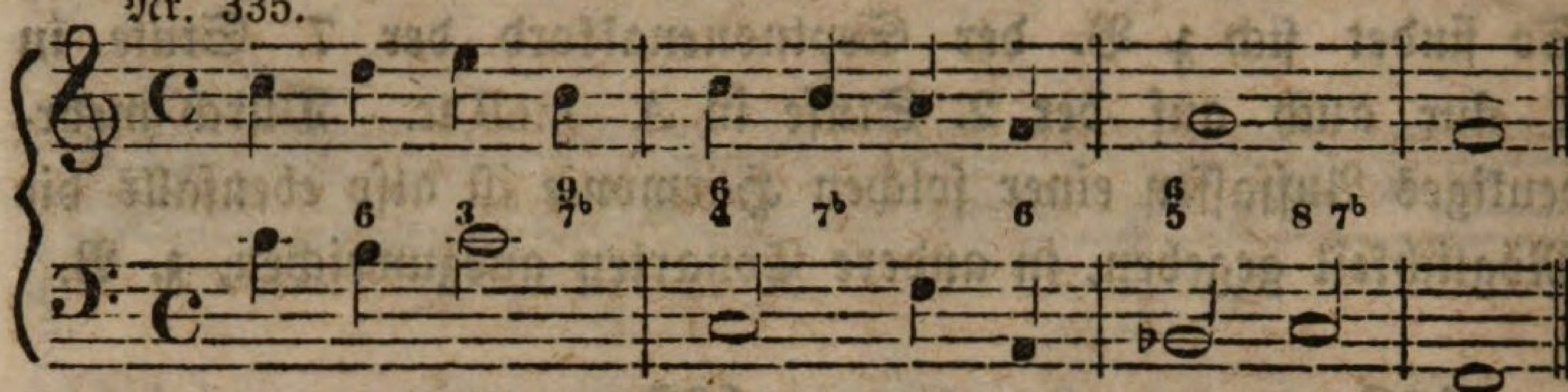


3. In weitere Erwägung mögen noch folgende Generalbaß-Beispiele gezogen werden:
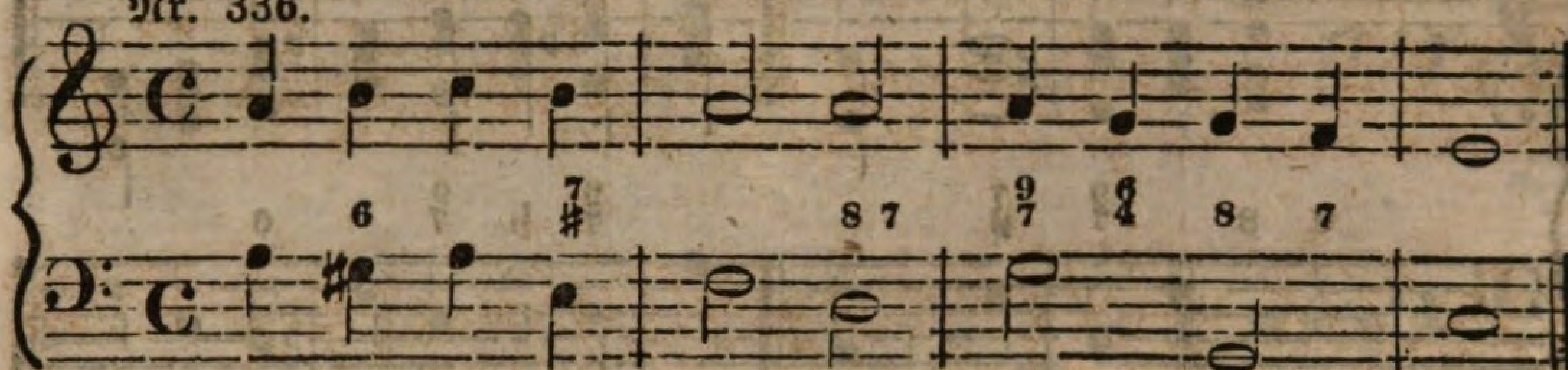
Nr. 334.



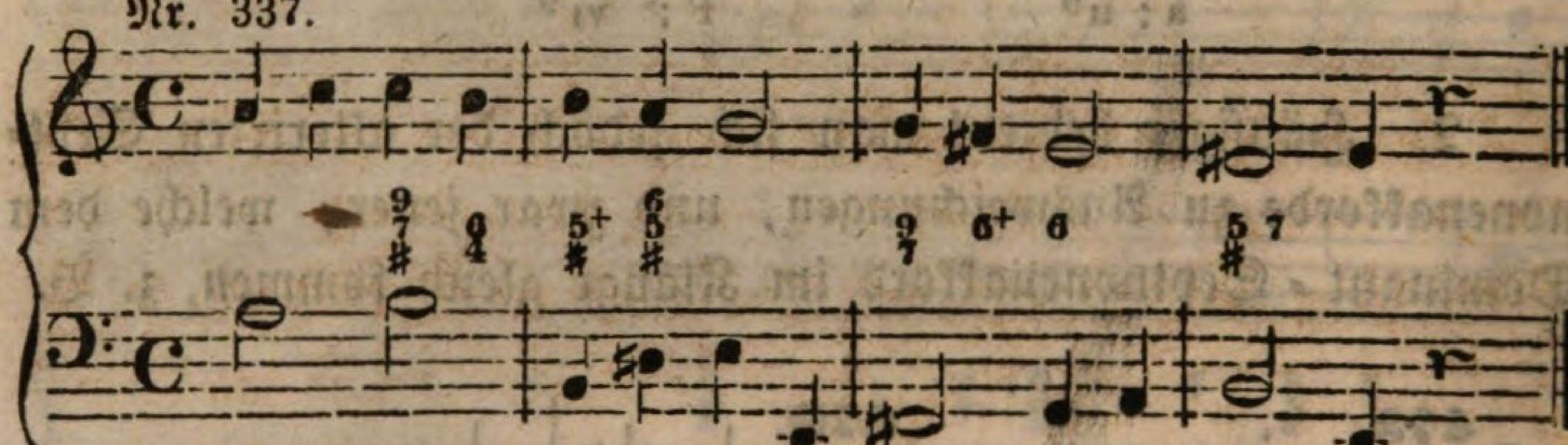
Nr. 335.



Nr. 336.



Nr. 337.



Aufgaben.
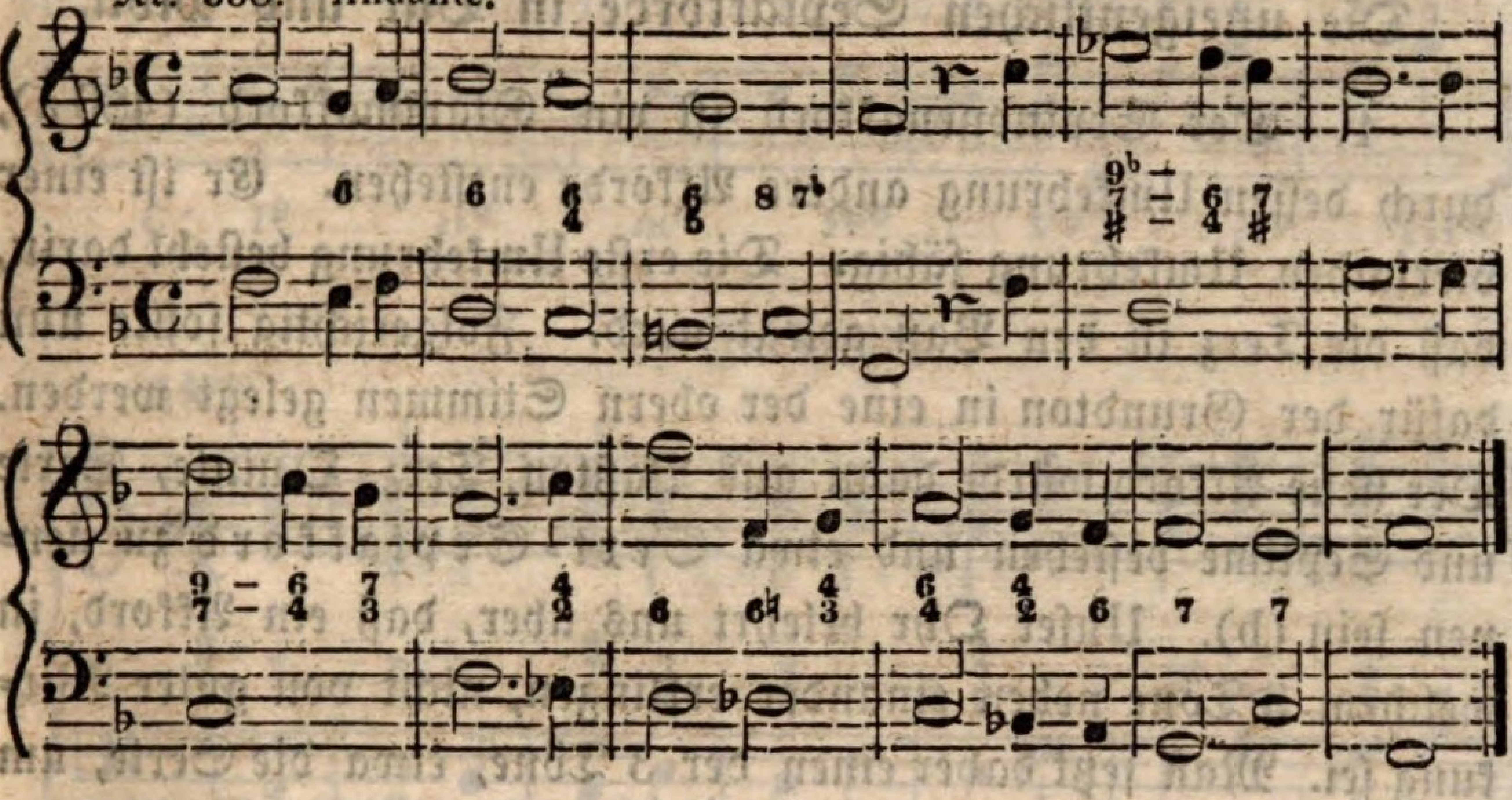
130. Unter Anwendung eines gemeinsamen Septnonenakkords ist von G-dur nach C-dur, von D-moll nach G-moll zu moduliren!

131. Man benütze alterirte Septnonenakkorde, um von B-dur nach G-moll, F-dur und C-moll zu gelangen!
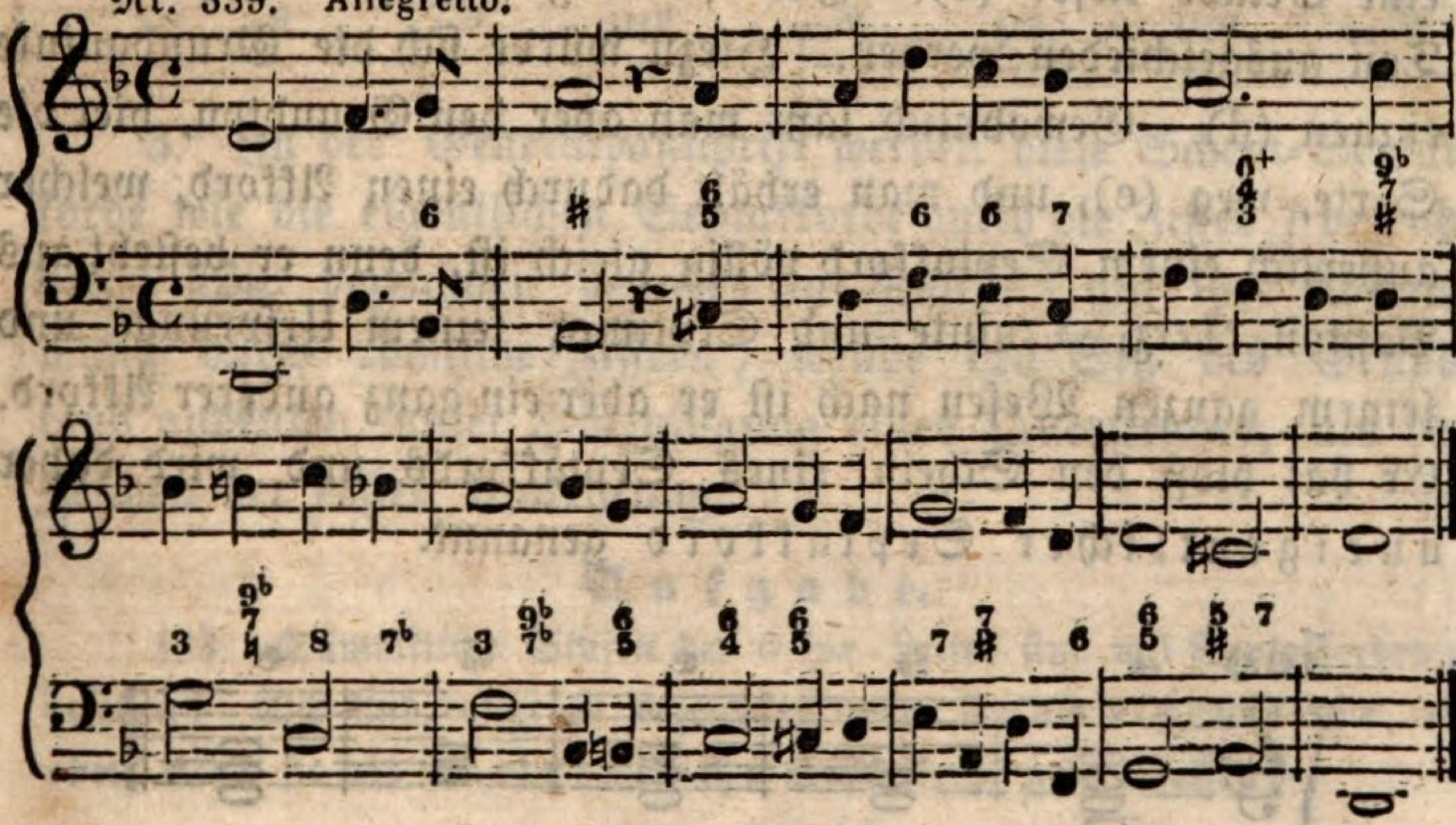
§. 95.

Vermischte Generalbaß-Uebungen.

Nr. 338. Andante.



Nr. 339. Allegretto.



Aufgabe.

132. Es sind Perioden in G-dur und E moll zu bilden, in denen von den wichtigsten Septnonenakkorden Gebrauch gemacht wird!

---

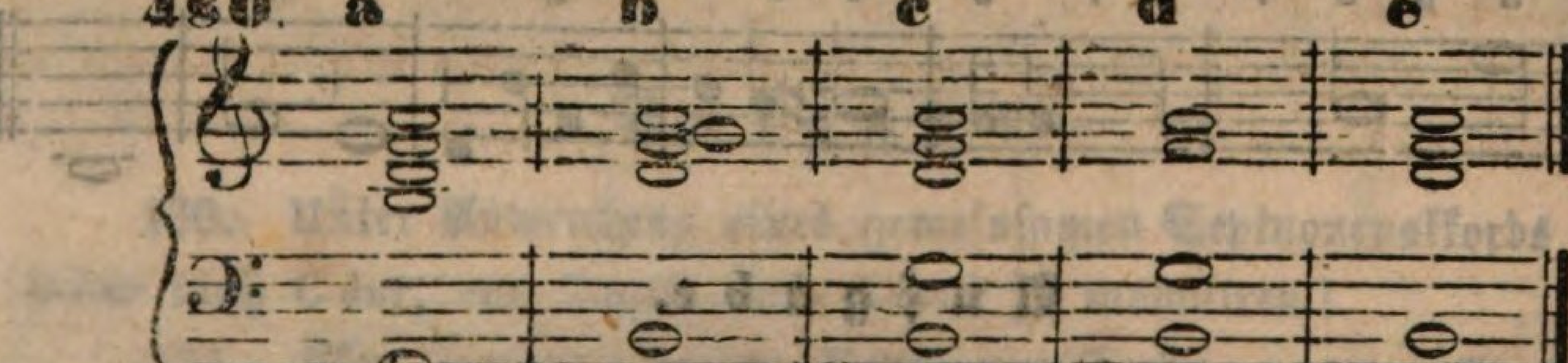
2) Der uneigentliche Septakkord.

§. 96.

Die uneigentlichen Septakkorde in Dur und Moll.

1. Der Septnonenakkord ist ein Stammakkord (480 a), durch dessen Umkehrung andere Akkorde entstehen. Er ist einer vierfachen Umkehrung fähig. Die erste Umkehrung besteht darin, daß die Terz in den Baß gelegt wird. Folgerichtig sollte nun dafür der Grundton in eine der obern Stimmen gelegt werden. Der neue Akkord würde dann aus Baßton, Terz, Quinte, Sexte und Septime bestehen und etwa Sext-Septakkord zu nennen sein (b). Unser Ohr belehrt uns aber, daß ein Akkord, in welchem 3 Töne neben einander erklingen, nicht von guter Wirkung sei. Man setzt daher einen der 3 Töne, etwa die Sexte, um eine Octave tiefer (c). Im 4stimmigen Satz muß jedoch ein Ton ausgeschieden werden. Hiezu würde sich die Grundquinte eignen (d). Gewöhnlich läßt man aber den Grundton, hier die Sexte, weg (e), und man erhält dadurch einen Akkord, welcher äußerlich einem Septakkord völlig gleich ist, denn er besteht aus Baßton, Terz, Quinte und Septime; seinem Ursprunge und seinem ganzen Wesen nach ist er aber ein ganz anderer Akkord. Er hat bloß den Schein eines Septakkords und wird daher uneigentlicher Septakkord genannt.
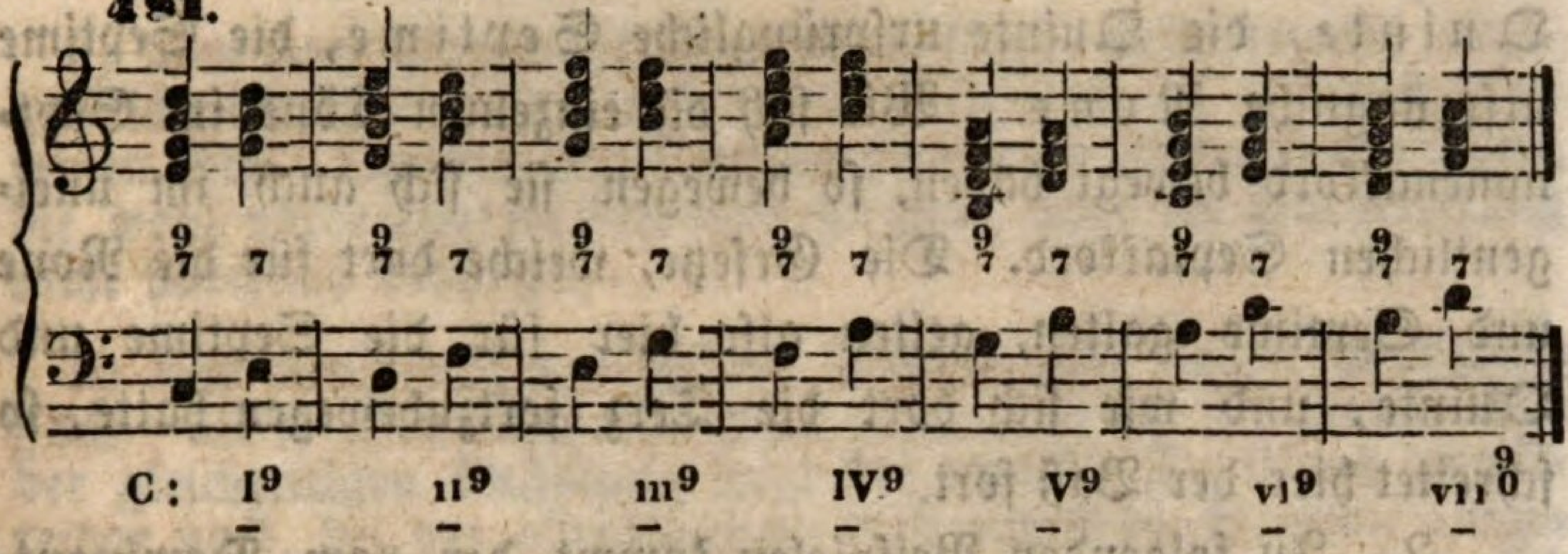
480. a b c d e



2. Alle Septnonenakkorde, welche in Dur und Moll vorkommen, können durch Versetzung der Terz in den Baß — unter Hinweglassung des Grundtons — in uneigentliche Septakkorde verwandelt werden, z. B.
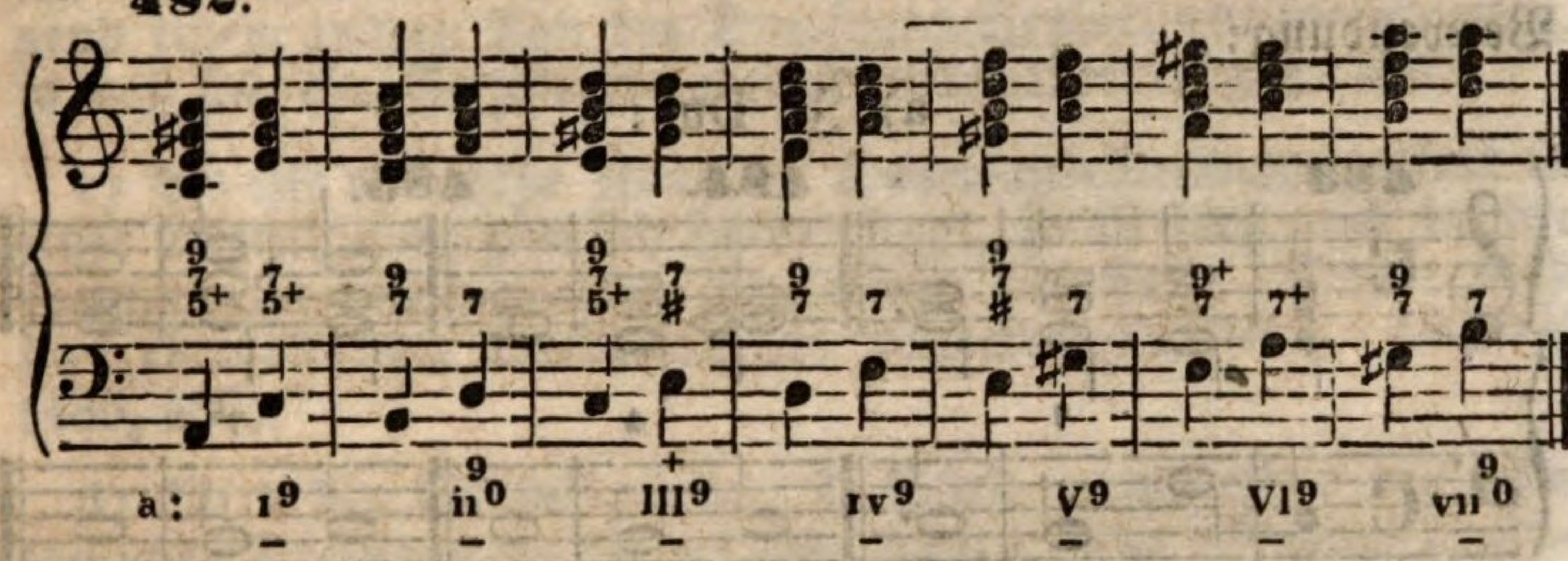
a) In Dur:

481.



b) In Moll:

482.



3. In der Generalbaßschrift werden diese Schein-Septakkorde wie die eigentlichen Septakkorde durch die Ziffer 7 bezeichnet. Wir bezeichnen sie aber mit Rücksicht auf ihre Abstammung durch römische Ziffern, welche den Sitz des Grundtons andeuten, unter Hinzufügung eines Querstriches, als das Zeichen der ersten Umkehrung.

Aufgabe.

133. Sämmtliche Stufen der G-dur-Leiter sind mit Septakkorden zu besetzen! Wie sind solche zu bezeichnen, wenn sie als eigentliche, wie aber, wenn sie als uneigentliche Septakkorde gelten sollen?

---

§. 97.
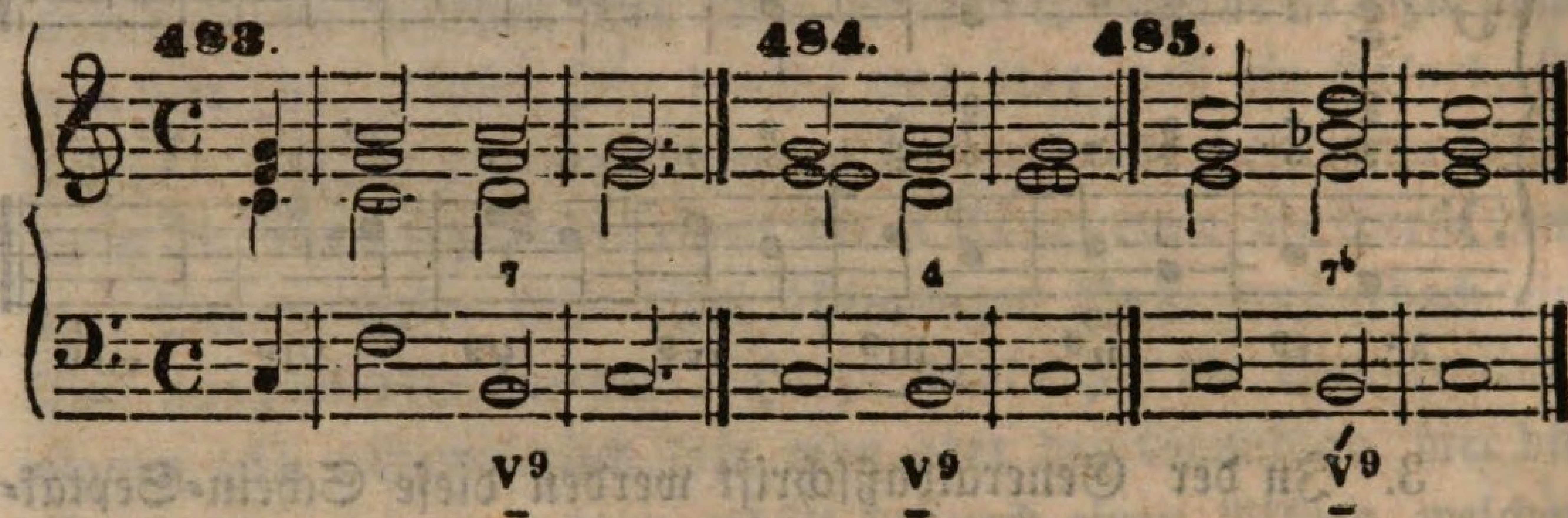
Verwendung der uneigentlichen Septakkorde zu harmonischen Zwecken.
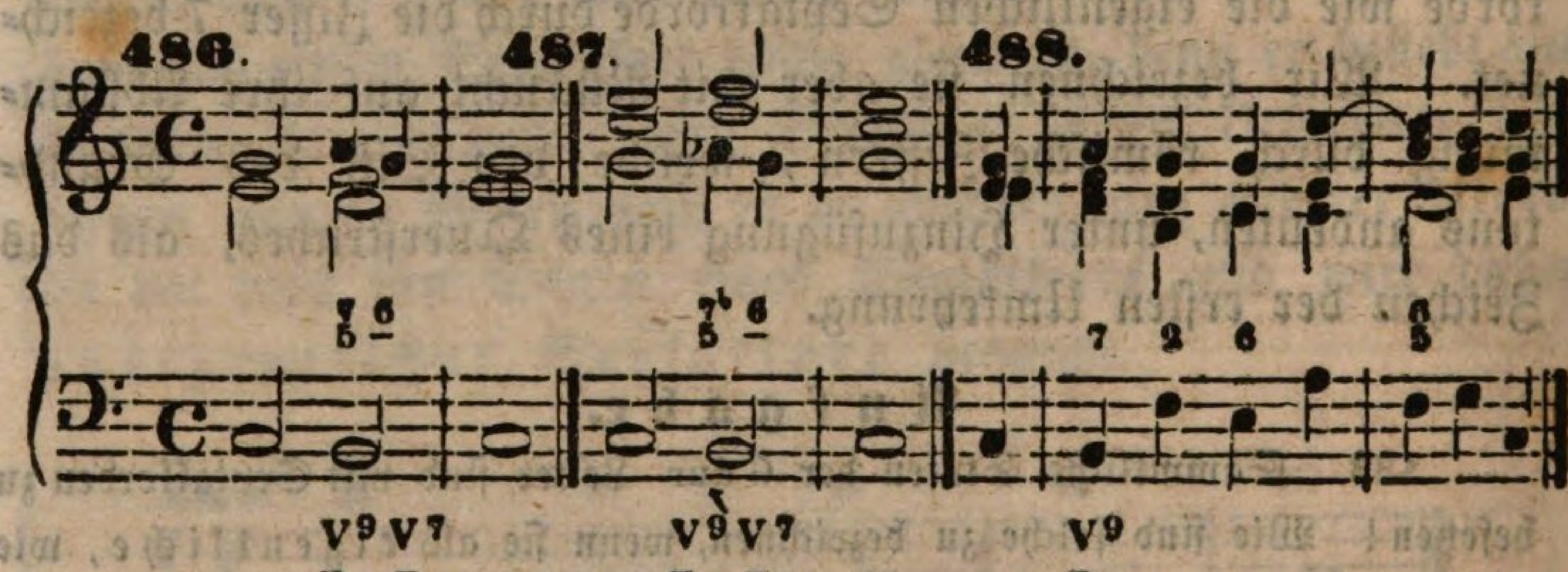
1. Alle abgeleiteten Akkorde folgen den Gesetzen ihrer Stammakkorde, somit auch der uneigentliche Septakkord. In

ihm ist der Baßton ursprüngliche **Terz**, die Terz ursprüngliche **Quinte**, die Quinte ursprüngliche **Septime**, die Septime ursprüngliche **None**. Wie sich die einzelnen Töne im Septnonenakkord bewegt haben, so bewegen sie sich auch im uneigentlichen Septakkord. Die Gesetze, welche dort für die None und Septime galten, gelten also hier für die Septime und Quinte, und wie sich dort die Terz fortzubewegen hatte, so schreitet hier der Baß fort.

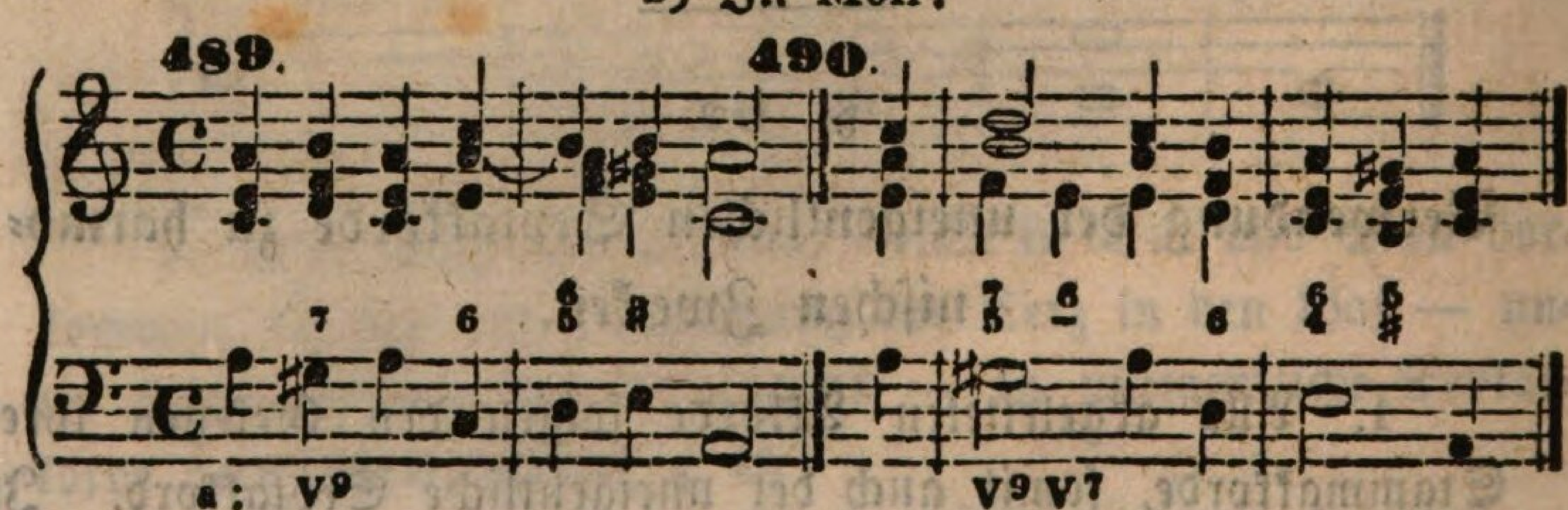
2. In folgenden Beispielen kommt der vom Dominant-Septnonenakkord abstammende uneigentliche Septakkord zur Verwendung:

a) In Dur:





b) In Moll:



Aus diesen Beispielen resultirt Folgendes:

a) Der vom Dominant-Septnonenakkord abstammende uneigentliche Septakkord hat auf der 7. Leiterstufe in Dur und Moll seinen Sitz. Quinte und Septime sind seine dissonirenden Töne, die wohl vorbereitet werden können (483), aber der Vorbereitung nicht durchaus bedürfen.

b) Die Auflösung der beiden Dissonanzen kann gleichzeitig (483—485), aber auch allmählich (486—88) vor sich gehen. Bei der gleichzeitigen Auflösung folgt der tonische Dreiklang unmittetbar nach, bei der allmählichen wird zuerst die Septime aufgelöst. Geschieht dieß bei liegenbleibendem Basse, so stellt sich ein Quintsextakkord heraus. Doch kann der Baß auch zu irgend einem andern Ton des Dominant-Septakkords fortschreiten, so daß sich ein Terzquart- oder Sekundakkord ergibt (488).

c) So wie die große None im Dominant-Septnonenakkord in einer Mittelstimme ziemlich herbe klingt, so ist dieß auch bei der Septime im uneigentlichen Septakkord der Fall. Daher wird hier ebenfalls die Alteration als Milderungsmittel angewendet (485, 487).

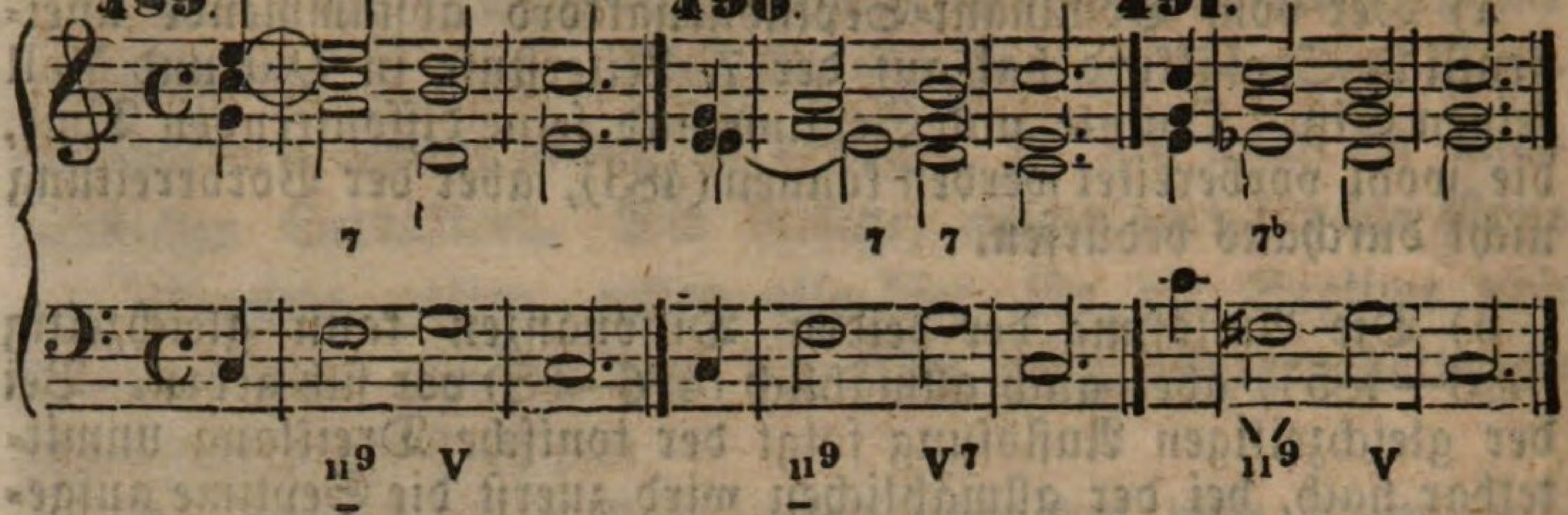
d) Wird der Septakkord der 7. Stufe unmittelbar mit dem tonischen Dreiklang verbunden, so können leicht offenbare Quinten entstehen, namentlich wenn der genannte Septakkord in der Septlage auftritt. Um diese fehlerhafte Fortschreitung zu vermeiden, verdoppelt man gewöhnlich die Terz des tonischen Dreiklangs (484).

3. Die von den Neben-Septnonenakkorden abstammenden uneigentlichen Septakkorde werden nur selten angewendet. Am gebräuchlichsten ist noch jener der 4. Stufe, der vom Septnonenakkord der 2. Stufe abstammt. Nicht selten wird derselbe aber so modificirt, daß er als verminderter Septakkord erscheint und somit dem Klange nach jenem der 7. Mollstufe gleichkommt; und auch die übrigen uneigentlichen Nebenseptakkorde erhalten, wenn man sie anwenden will, durch Alteration nicht selten eine ähnliche Gestalt.
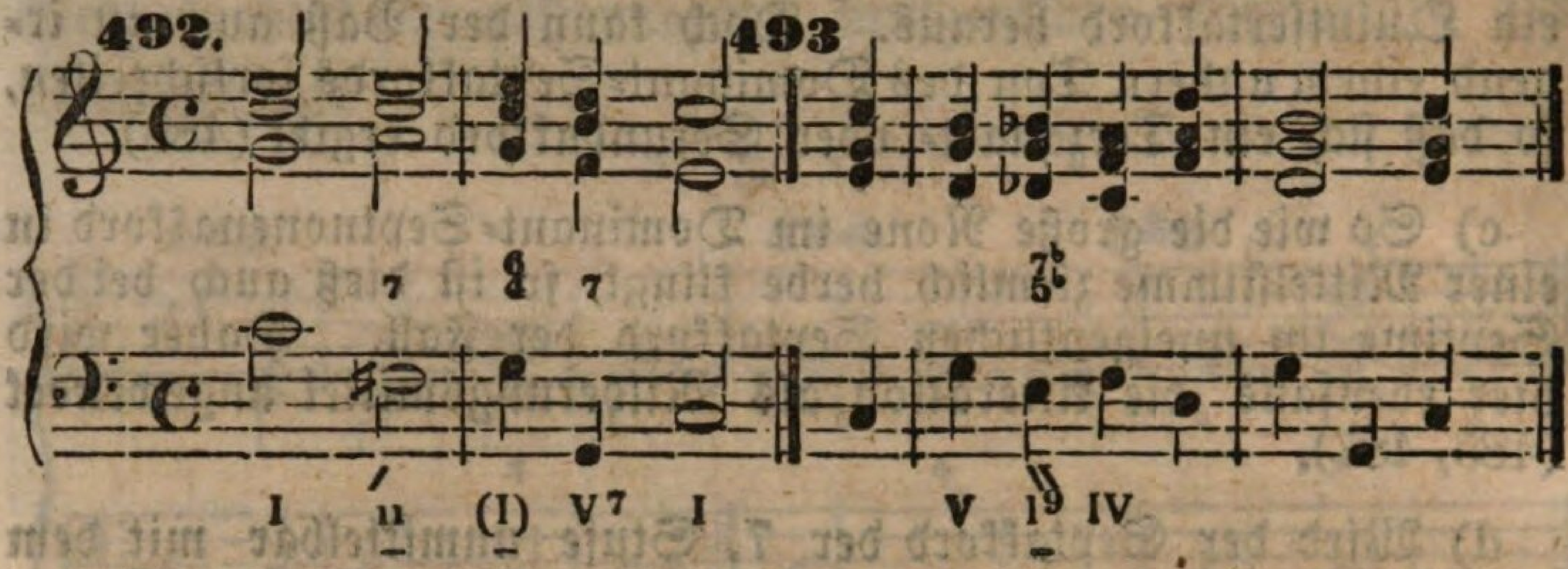
4. Folgende Beispiele zeigen, in welcher Weise man von den uneigentlichen Nebenseptakkorden gewöhnlich Gebrauch macht:

a) In Dur:

489. 490. 491.
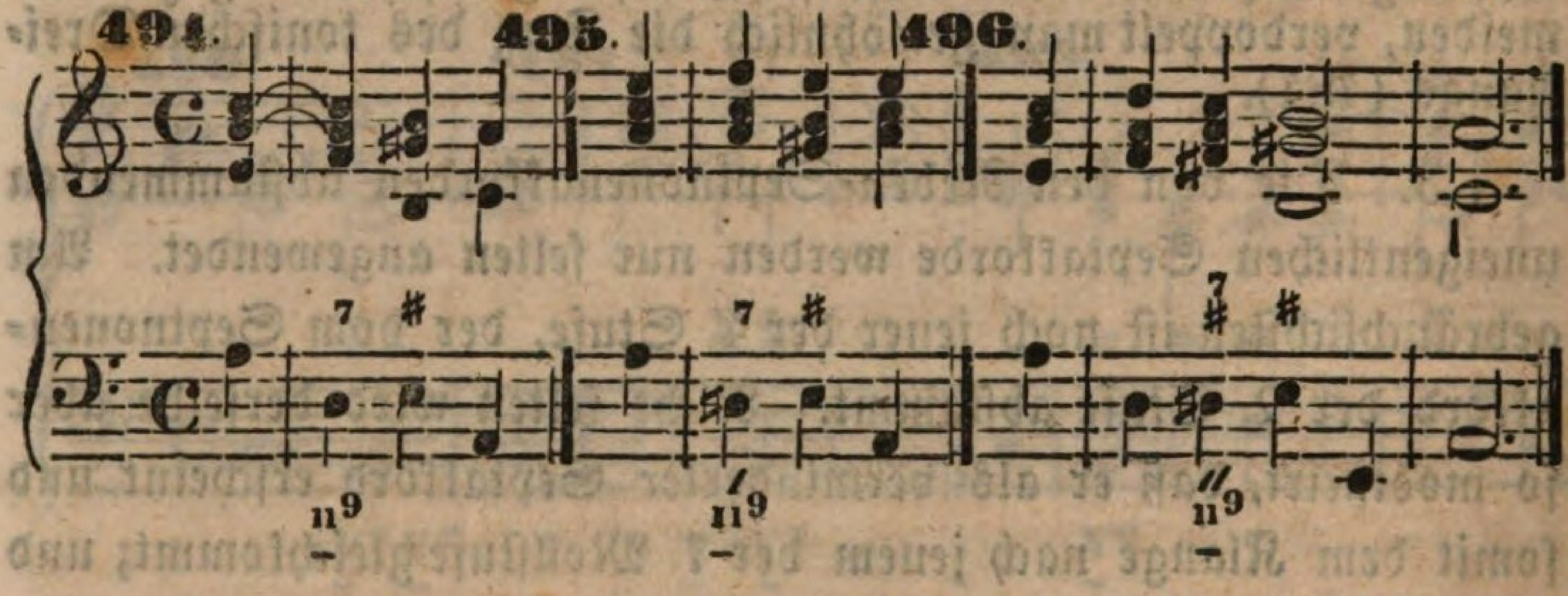


492. 493
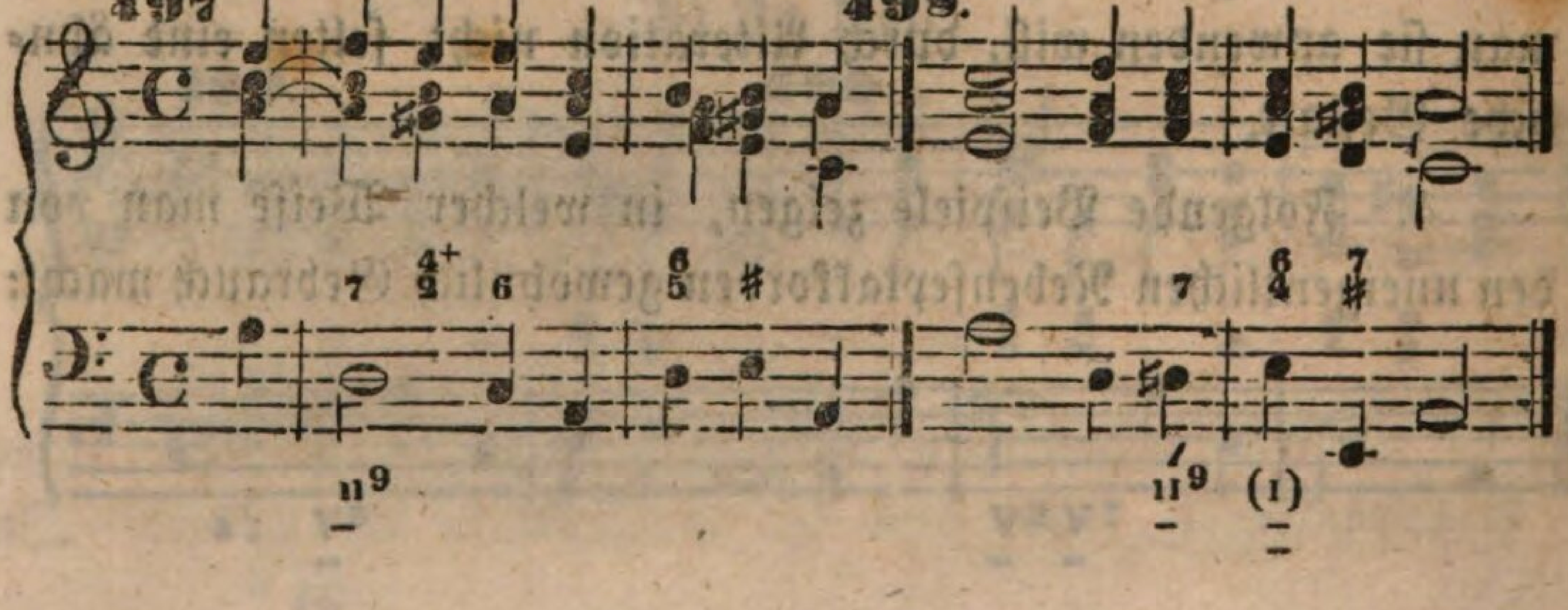


b) In Moll:

494. 495. 496.



497 498.



Hinsichtlich dieser Beispiele ist Folgendes zu merken:

a) Bei den uneigentlichen Nebenseptakkorden werden die beiden Dissonanzen, Quinte und Septime, in der Regel vorbereitet (489). Tritt jedoch der Nebenakkord in alterirter Gestalt auf, und zwar so, daß er die Gestalt eines Dominantakkords (etwa eines verminderten Septakkords) annimmt, so kann die Vorbereitung auch unterbleiben (493).

b) Bei der Auflösung der uneigentlichen Septakkorde schreitet der Baß gewöhnlich eine Stufe aufwärts zu einem Dreiklang. Eine Verzögerung dieser Auflösung tritt öfters bei dem Septakkord der **4.** Stufe ein, indem man die tonische Harmonie in der Quartsextenform dem eigentlichen Auflöseakkord vorhergehen läßt. (492. 498).

4. Worin besteht nun der Unterschied zwischen einem eigentlichen und einem uneigentlichen Septakkord?

Der eigentliche Septakkord ist ein Stammakkord; sein Baßton ist zugleich Grundton, der sich im fallenden Quinten- oder steigenden Quartschritt zu einer andern Harmonie fortbewegt.

Der uneigentliche Septakkord ist ein abgeleiteter Akkord. Sein Baßton steht um eine Terz höher, als der Grundton, und hat sich daher nur im steigenden Sekundschritt zu einer neuen Harmonie fortzubewegen.
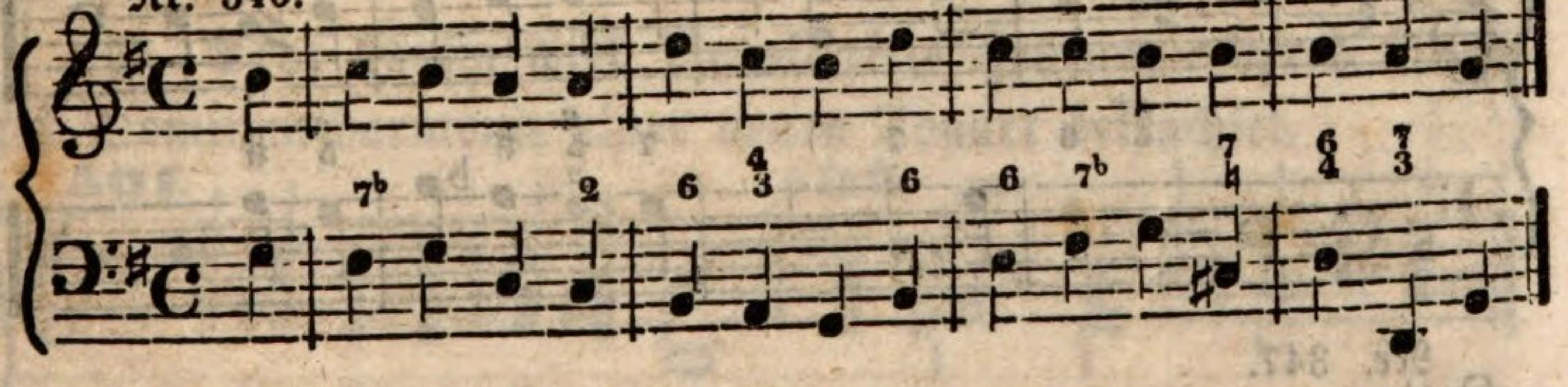
---

§. 98.
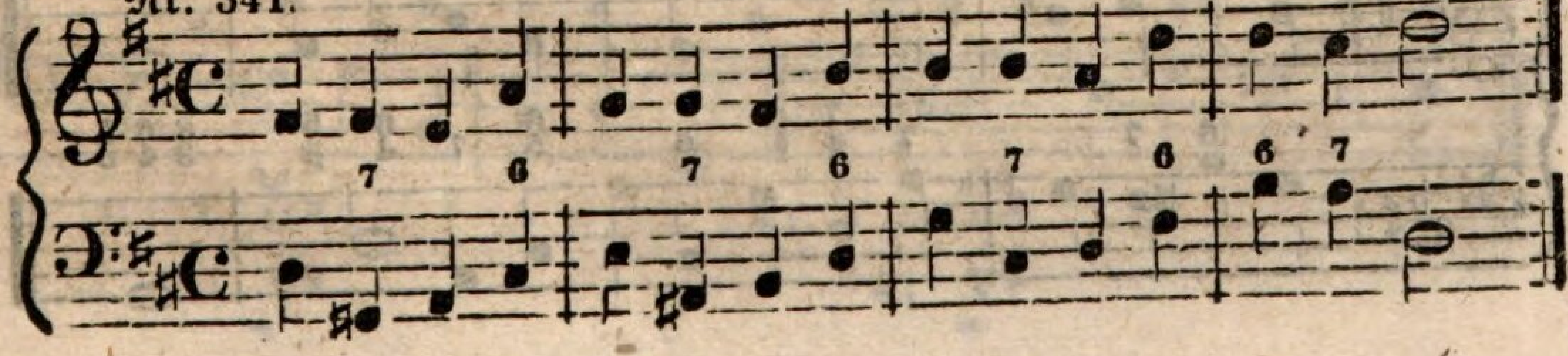
Generalbaß-Uebungen.

a) In Dur:

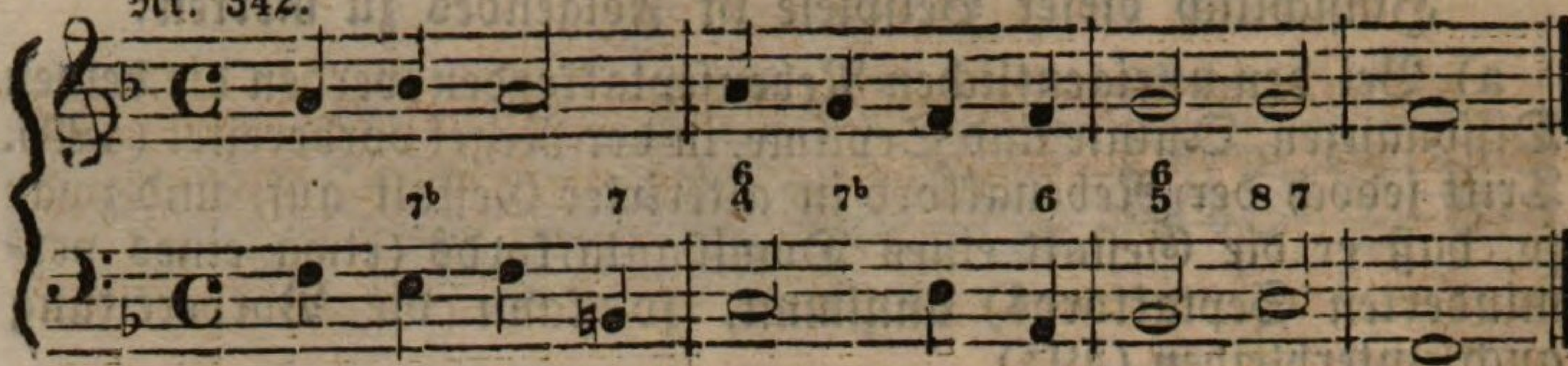
Nr. 340.



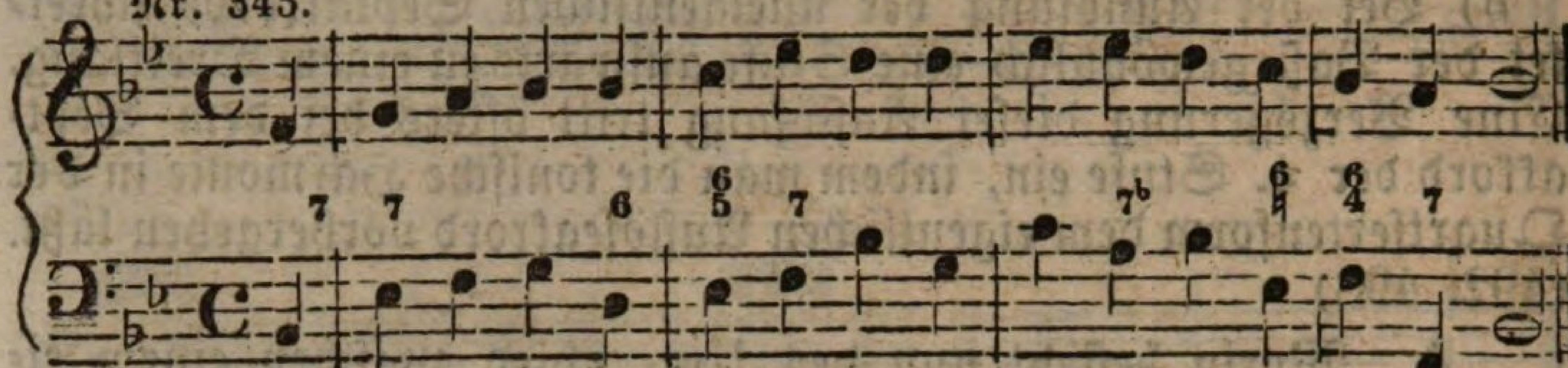
Nr. 341.



Nr. 342.

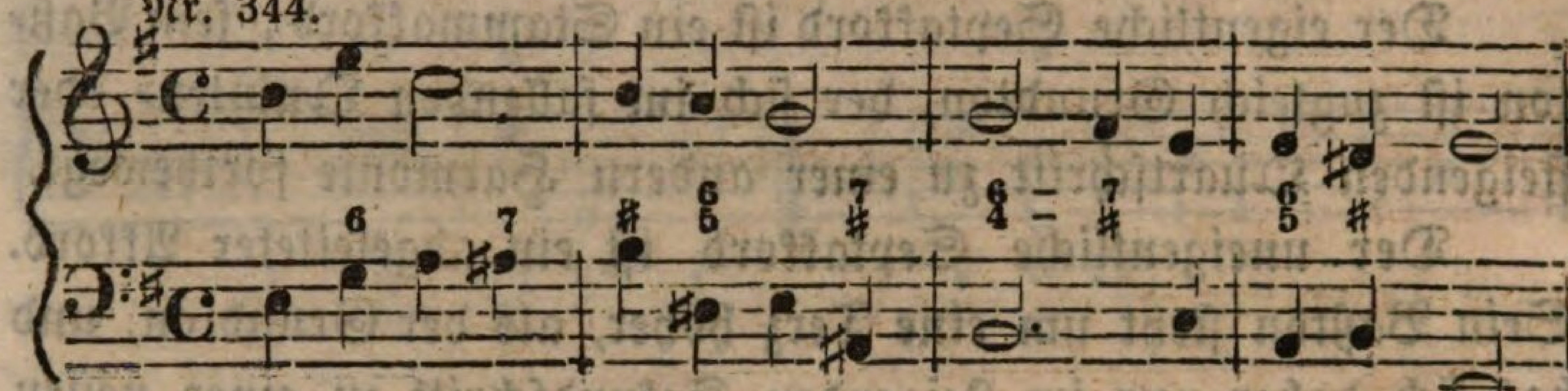


Nr. 343.

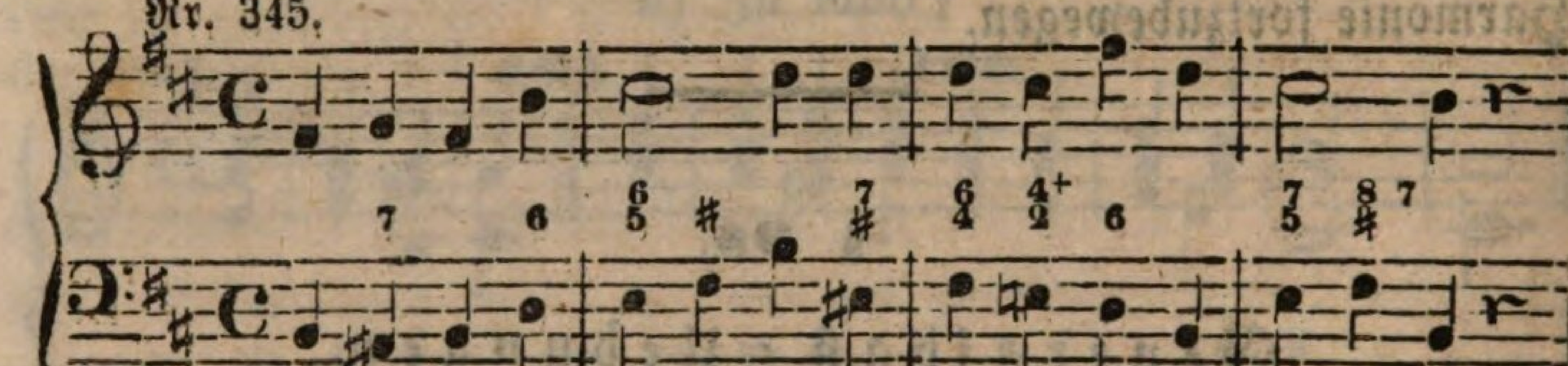


b) In Moll:

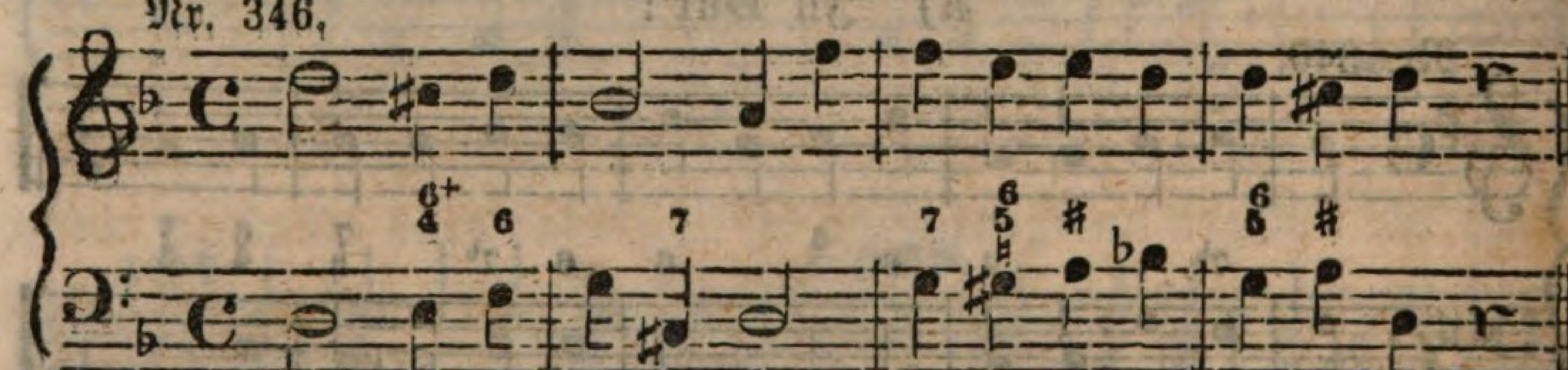
Nr. 344.



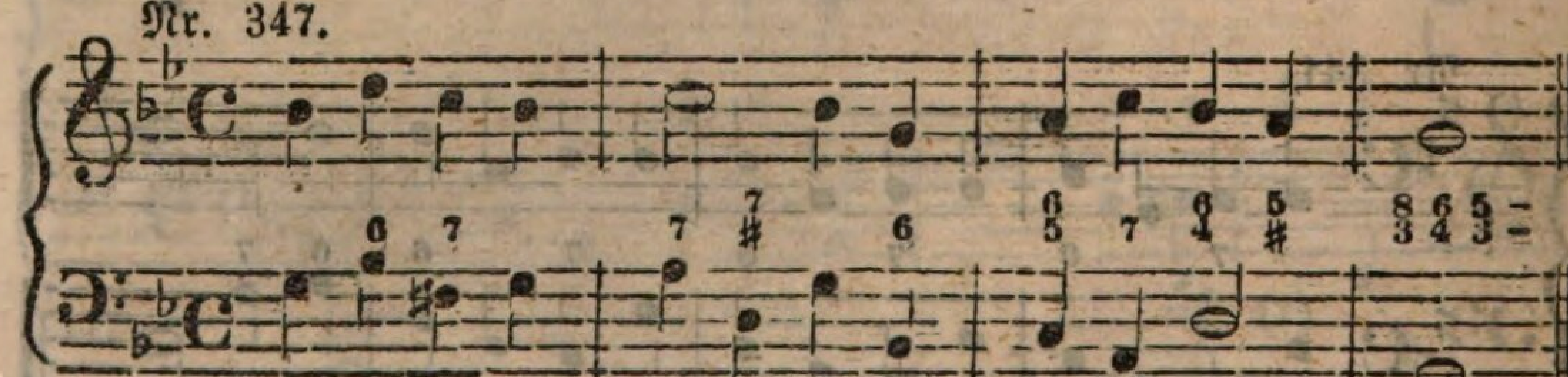
Nr. 345.



Nr. 346.



Nr. 347.



Aufgaben.

134. In G-dur sind 2 Tonsätze zu bilden, in denen a) der Septakkord der 7. Leiterstufe a) als eigentlicher, b) als uneigentlicher Septakkord zu behandeln ist!

135. In A dur und Es-dur, ferner in C-moll und Fis-moll sind Tonsätze auszuführen, in denen die uneigentlichen Septakkorde der 7. und 4. Leiterstufe angewendet erscheinen.
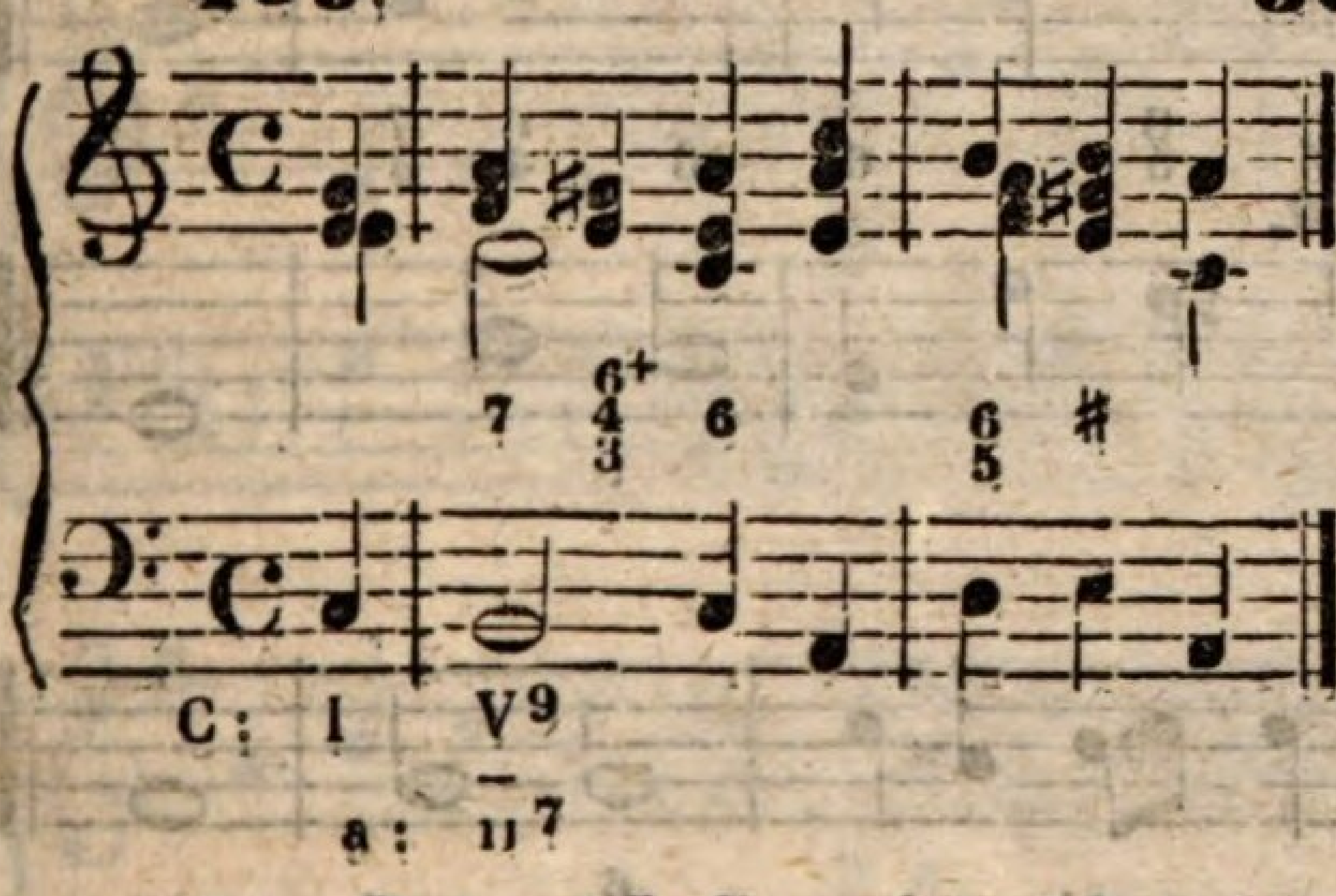
---

§. 99.
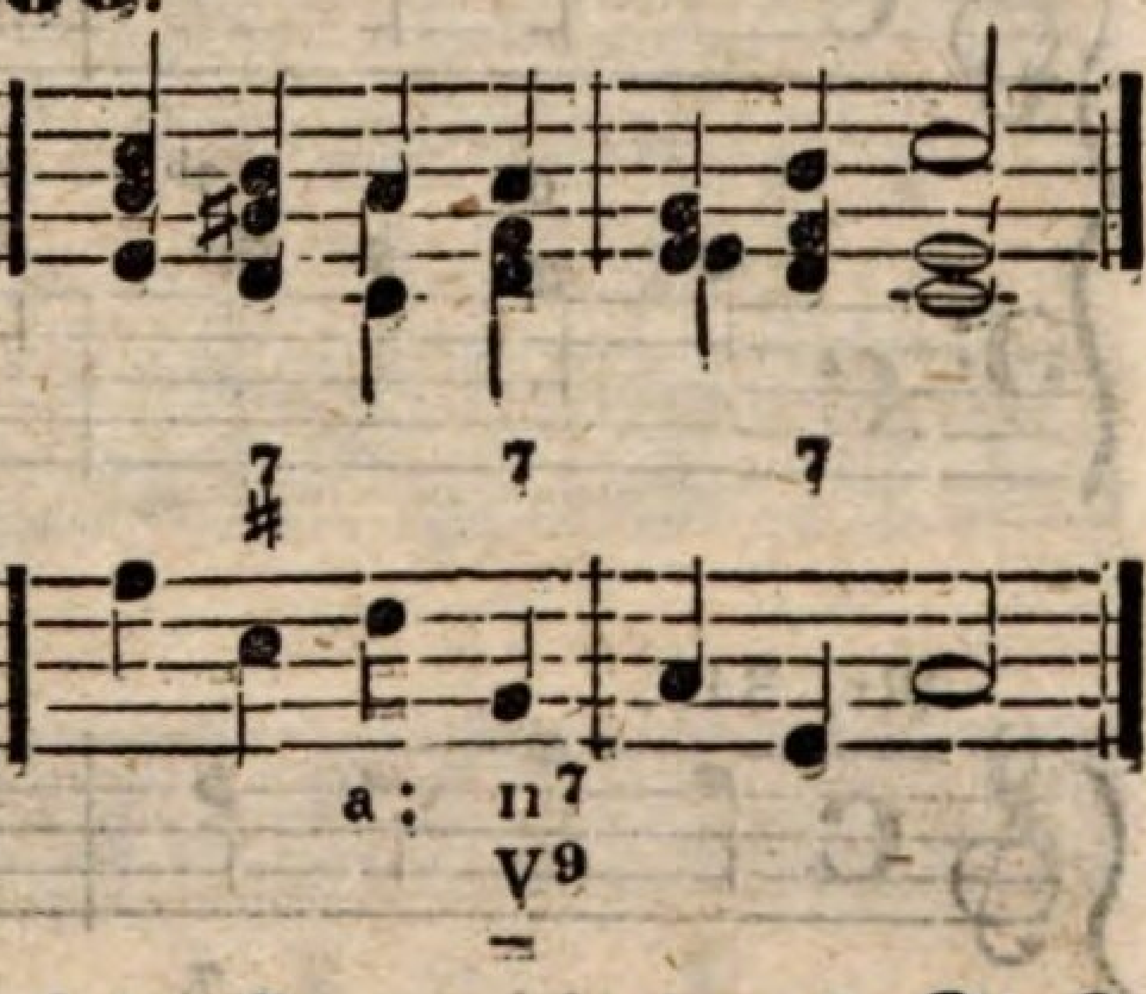
Verwendung des uneigentlichen Septakkords zu Ausweichungen.

1. Auch die Umkehrungsformen des Septnonenakkords lassen sich auf mannigfache Weise zu Ausweichungen benützen, da sie ebenso, wie ihre Stammakkorde, einer mehrdeutigen Auffassung fähig sind. So läßt sich z. B. ein uneigentlicher Septakkord als eigentlicher, ein eigentlicher als uneigentlicher betrachten.

499.
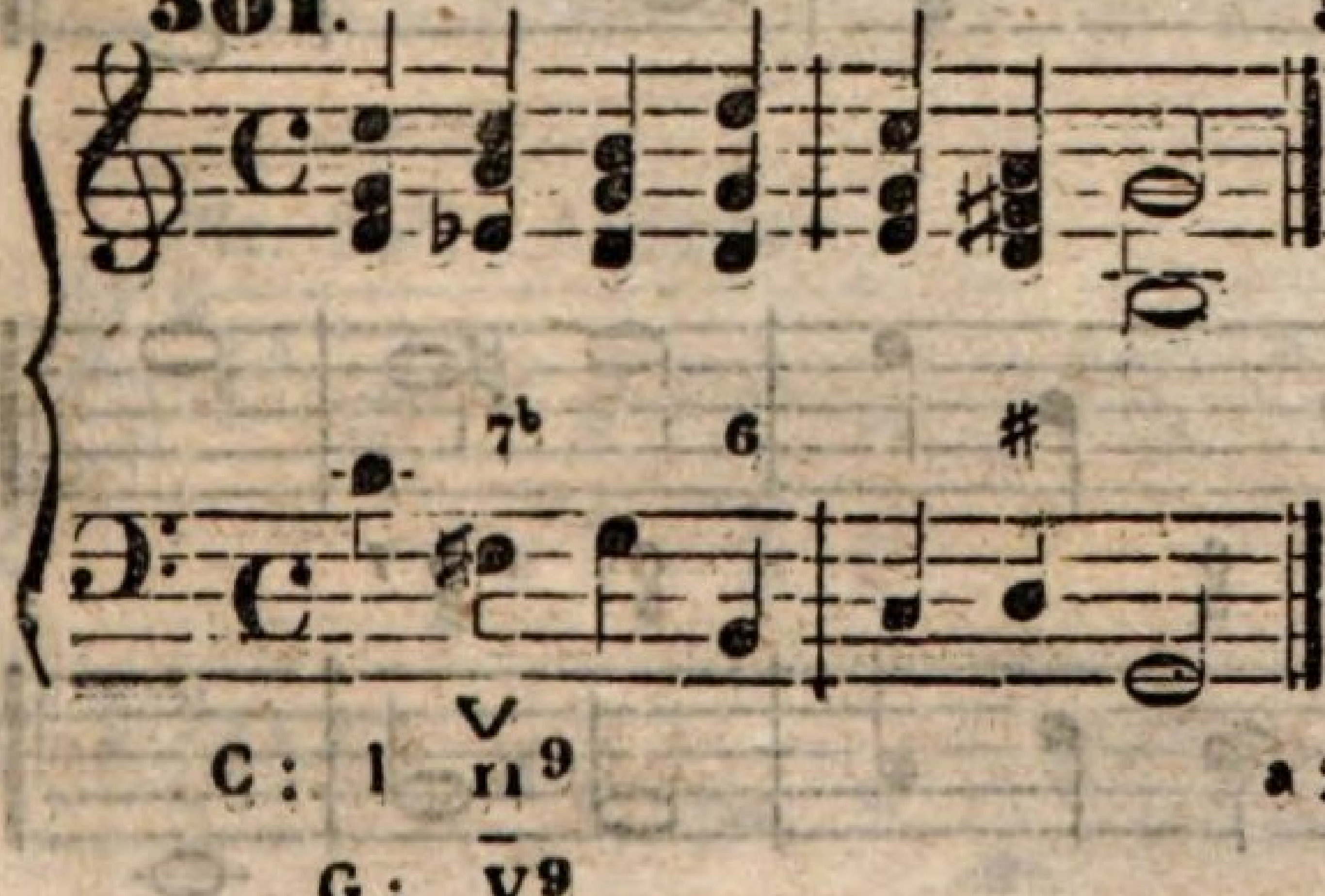


500.
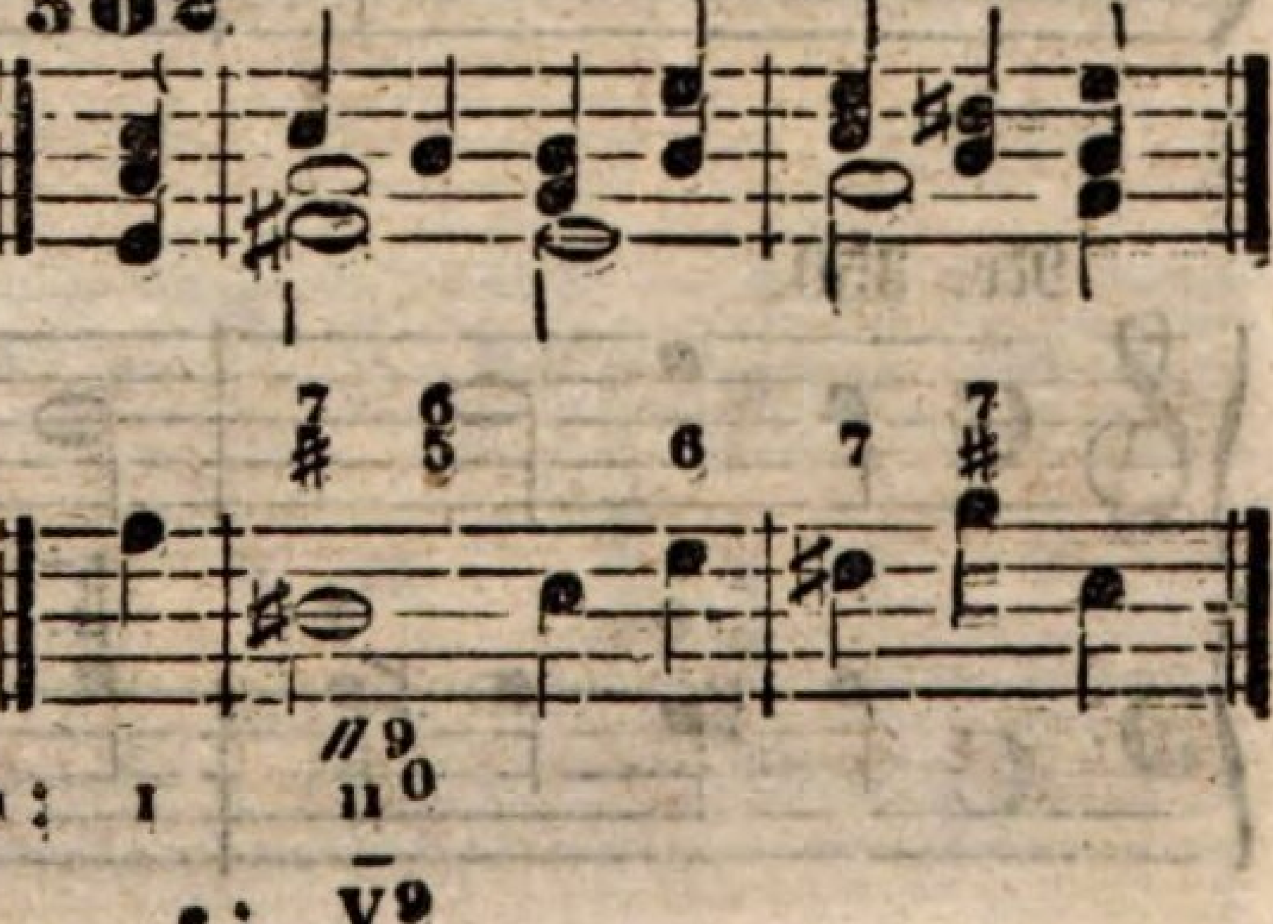


2. Sehr häufig wird die alterirte Harmonie der 2. Stufe als Dominantharmonie einer neuen Tonart betrachtet.

501.
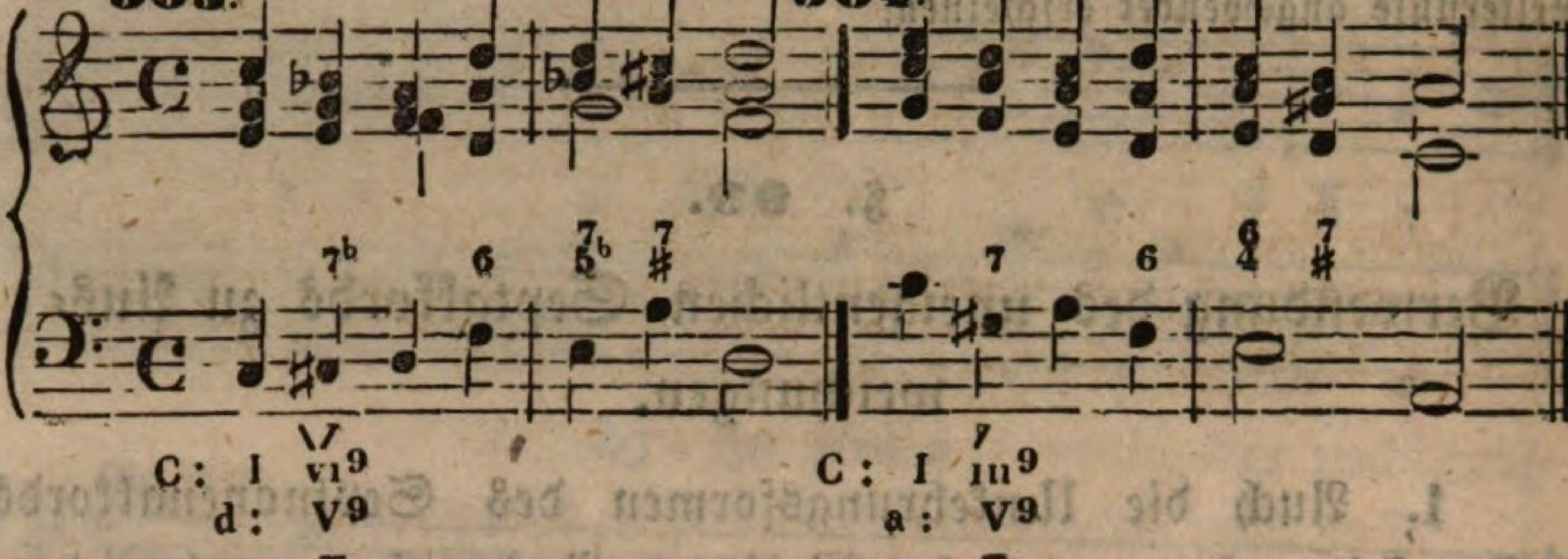


502.



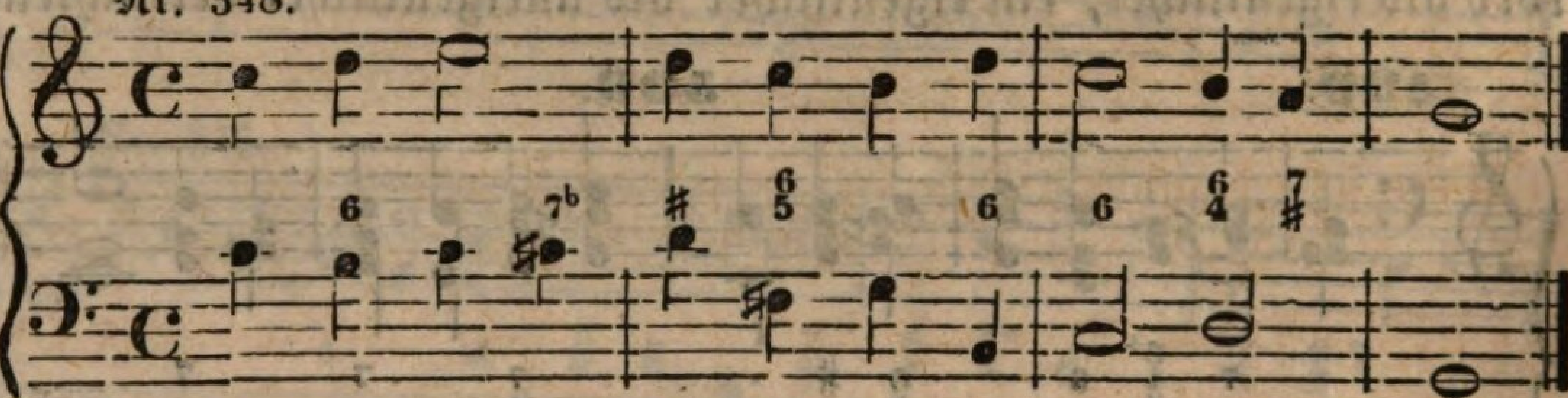
3. Auch die uneigentlichen Septakkorde anderer Leiterstufen werden oft so alterirt, daß sie die Form von Dominantakkorden erhalten, in welcher sie dann zu Ausweichungen benützt werden, z. B.

503. 504.

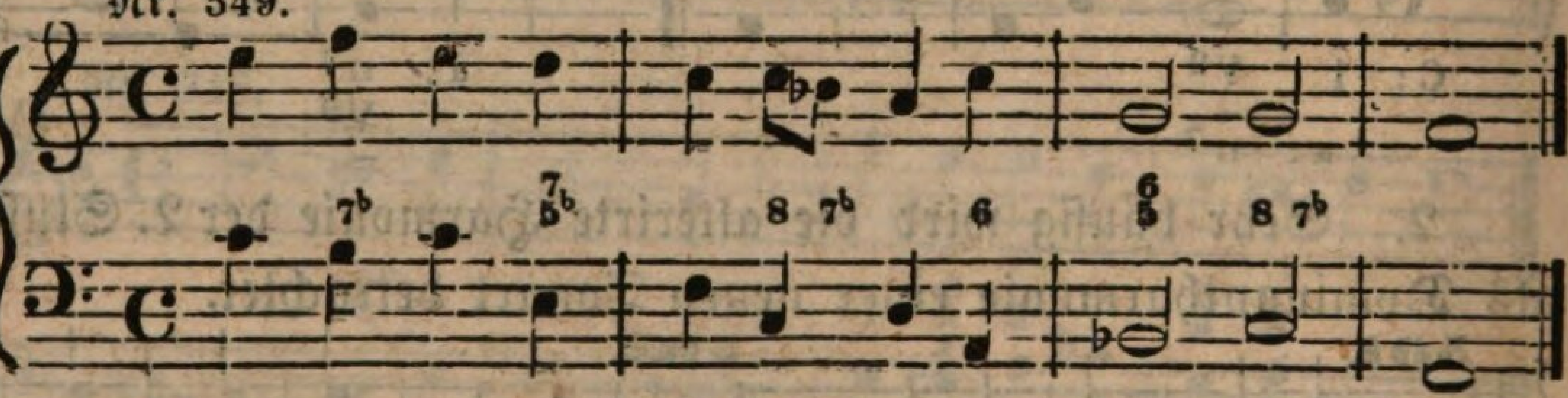


4. Generalbaß-Uebungen.
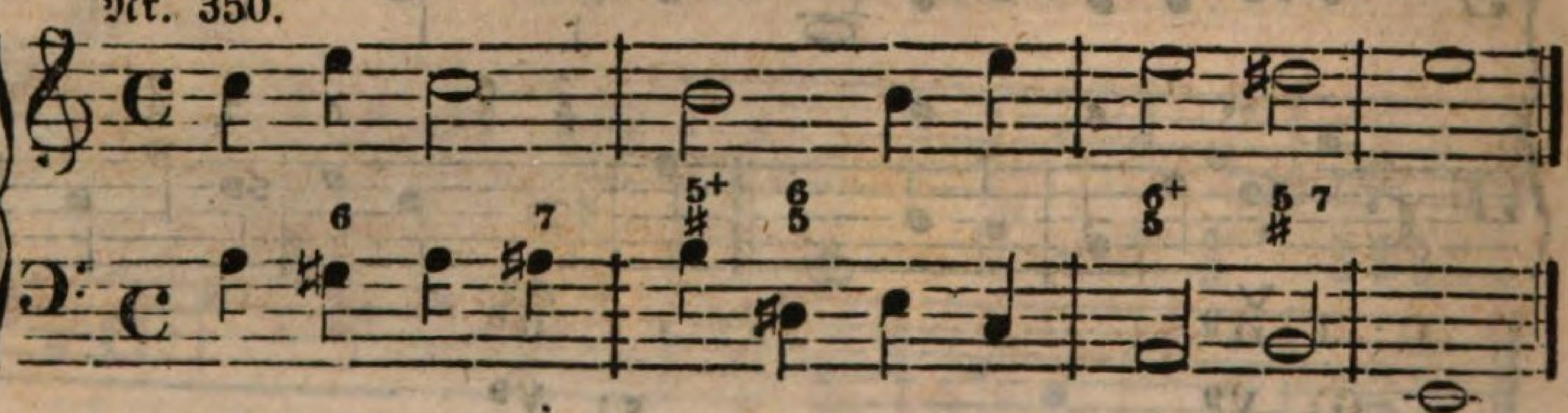
Nr. 348.
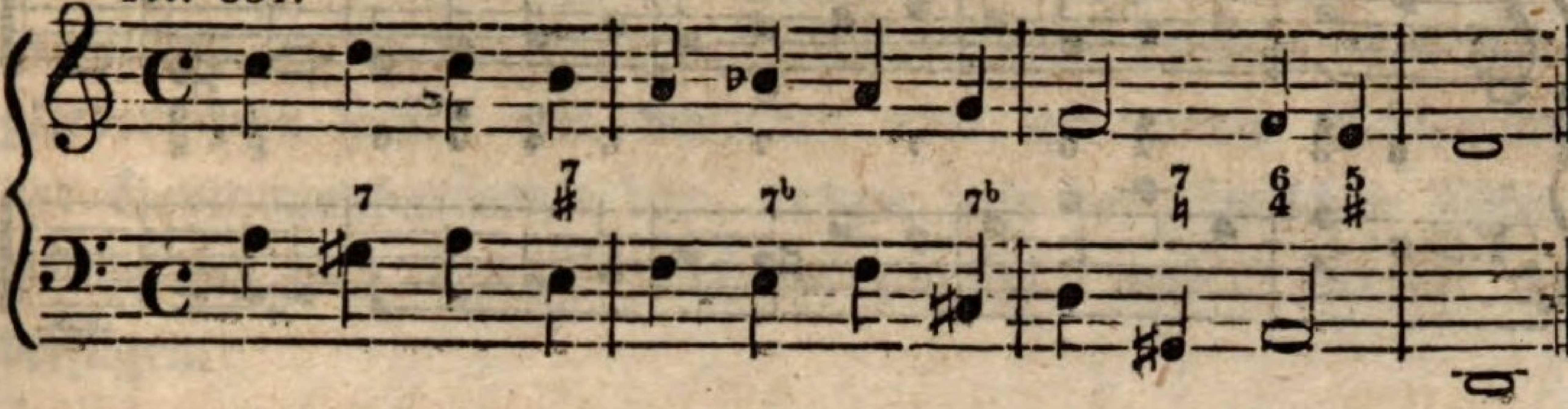


Nr. 349.



Nr. 350.



Nr. 351.



Aufgabe.

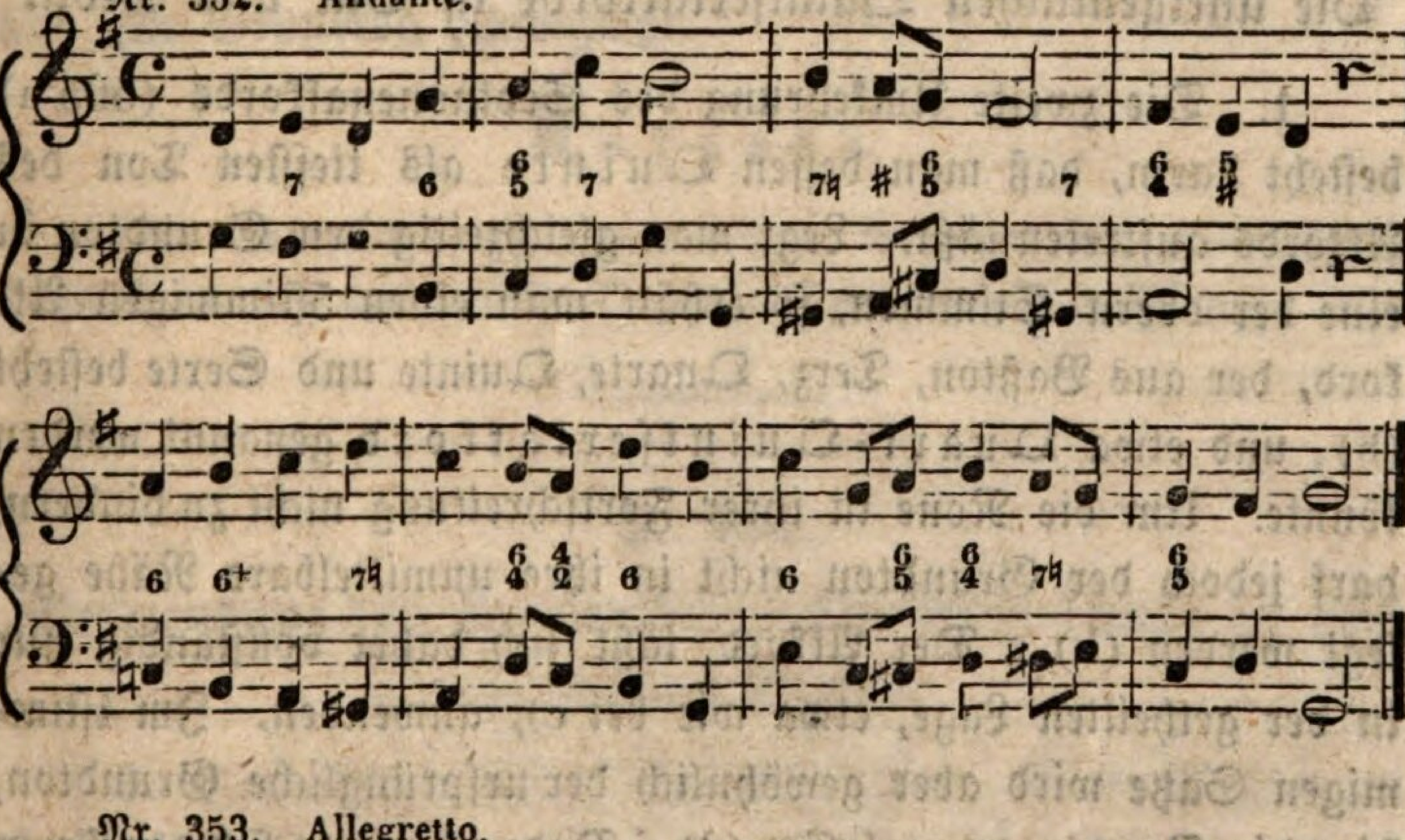
136. Es sind Versuche anzustellen, durch Anwendung des uneigentlichen Septakkords, von G-dur oder E-moll ausgehend, Ausweichungen in andere Tonarten zu bewirken.
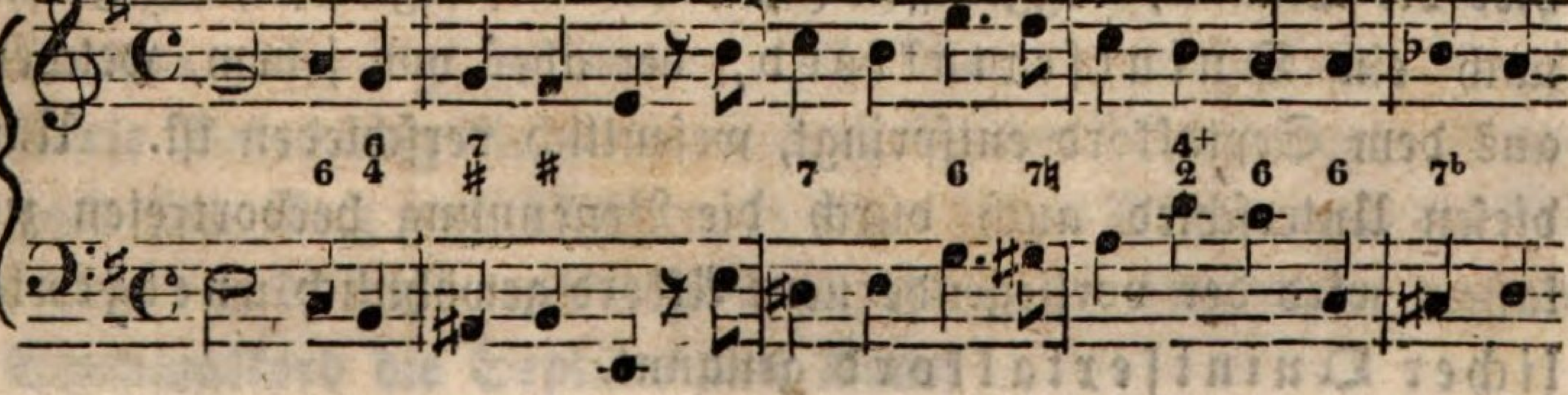
---

§. 100.

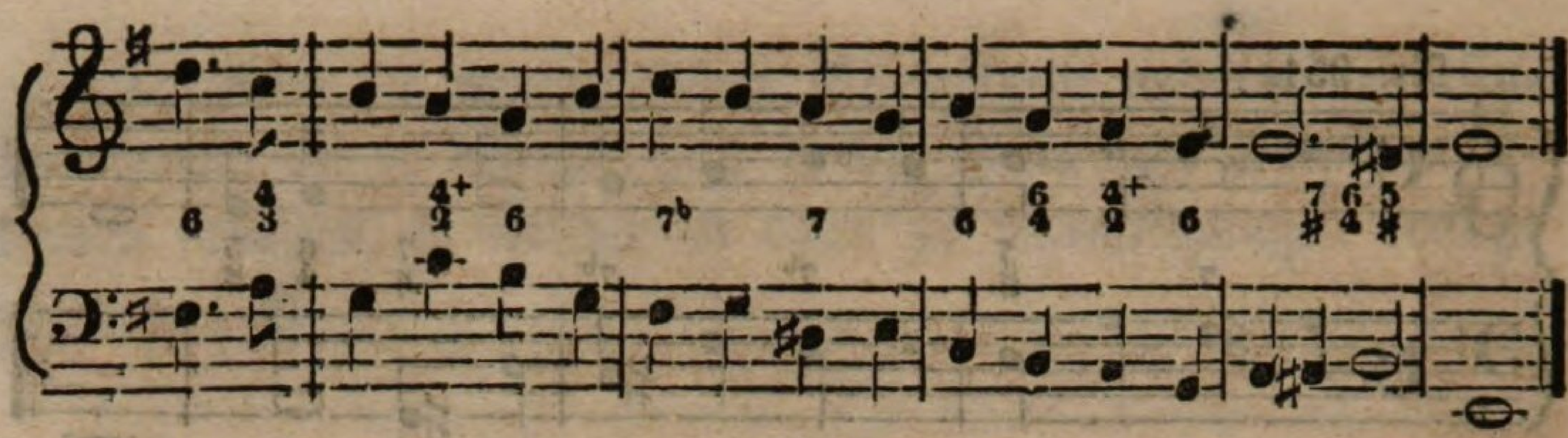
Vermischte Generalbaß-Uebungen

Nr. 352. Andante.



Nr. 353. Allegretto.





Aufgabe.

137. Es sind Perioden in D-dur und H-moll zu bilden, in denen von den wichtigsten uneigentlichen Septakkorden Gebrauch gemacht wird!

---

3) Der uneigentliche Quintsextakkord.

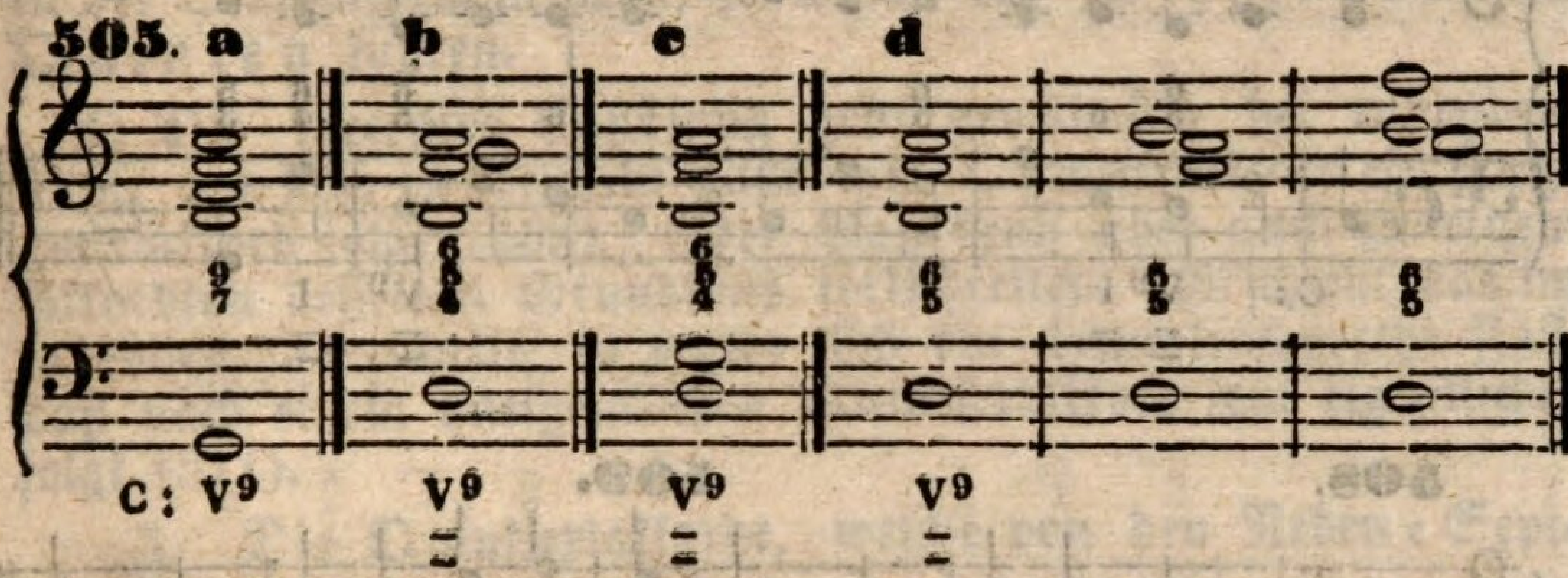
§. 101.

Die uneigentlichen Quintsextakkorde in Dur und Moll.

1. Die zweite Umkehrung des Septnonenakkords (505 a) besteht darin, daß man dessen Quinte als tiefsten Ton des Akkords auftreten läßt. Legt man gleichzeitig den Grundton in eine der obern Stimmen, so erhält man einen 5stimmigen Akkord, der aus Baßton, Terz, Quarte, Quinte und Sexte besteht (b), und etwa Quart-Quintsextakkord genannt werden könnte. Um die None in ihrer Fortschreitung nicht zu hindern, darf jedoch der Grundton nicht in ihre unmittelbare Nähe gelegt werden (b). Der Akkord läßt sich daher vollständig nur in der getheilten Lage, etwa wie bei c), anwenden. Im 4stimmigen Satze wird aber gewöhnlich der ursprüngliche Grundton, hier die Quarte, weggelassen (d). Dadurch ergibt sich der Form nach ein Quintsextakkord, der aber von jenem, welcher aus dem Septakkord entspringt, wesentlich verschieden ist. Um diesen Unterschied auch durch die Benennung hervortreten zu lassen, wird der vorliegende neue Akkord gewöhnlich uneigentlicher Quintsextakkord genannt.

Man bezeichnet ihn in der Generalbaßschrift, wie den eigentlichen, durch die Ziffern $^{6}_{5}$. Bei unsern harmonischen Zergliederungen stellen wir denselben aber als zweite Versetzung der Septnonenharmonie dar, indem wir der römischen Ziffer, welche den Sitz des Grundtones anzeigt, noch 2 Querstriche beifügen.

505.



2. Alle Septnonenakkorde in Dur und Moll lassen sich in uneigentliche Quintsextakkorde verwandeln, was dadurch geschieht, daß man die Quinte des Septnonenakkords in den Baß legt, und den Grundton hinwegläßt.

Aufgabe.

138. Sämmtliche Septnonenakkorde in C-dur und A-moll sind so umzukehren, daß uneigentliche Quintsextakkorde daraus entstehen!

---

§. 102.

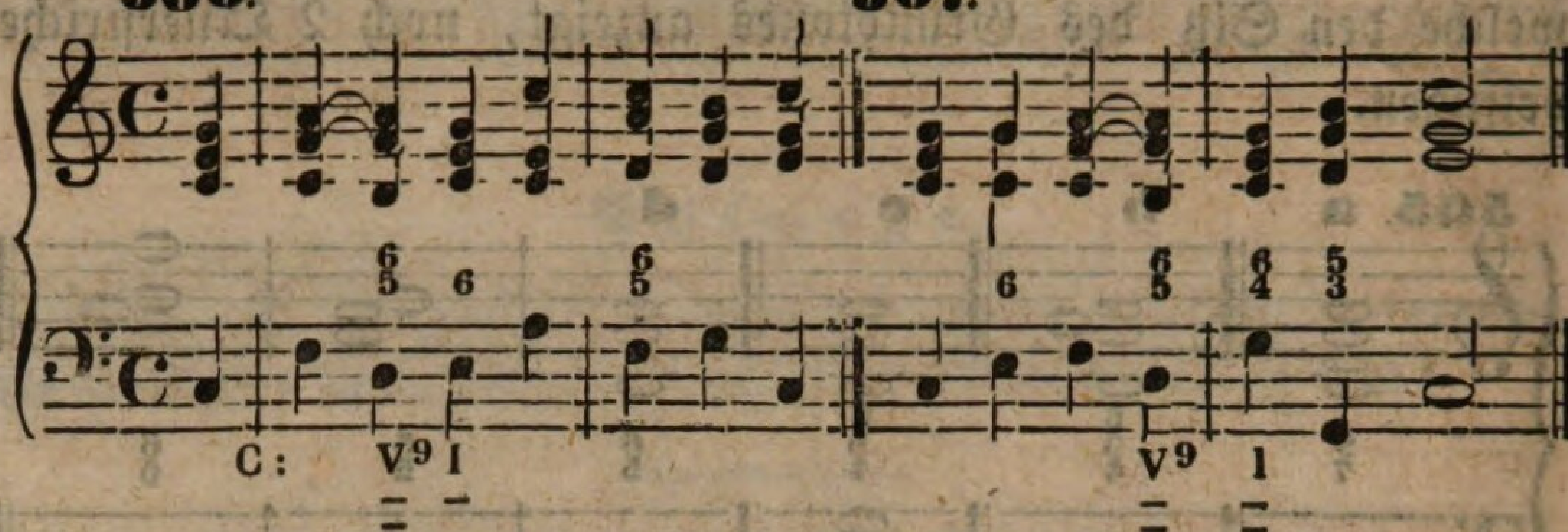
Verwendung der uneigentlichen Quintsextakkorde zu harmonischen Sätzen.

1. Im uneigentlichen Quintsextakkord ist der Baßton ursprüngliche Quinte, die Terz ursprüngliche Septime, die Quinte ursprüngliche None, die Sexte ursprüngliche Terz. Diese Bedeutung bleibt ihnen auch in der Umkehrung.] Demnach sind Terz und Quinte die eigentlichen Dissonanzen des Akkordes und mit denselben Rücksichten zu behandeln, wie im Stammakkord die Septime und None.
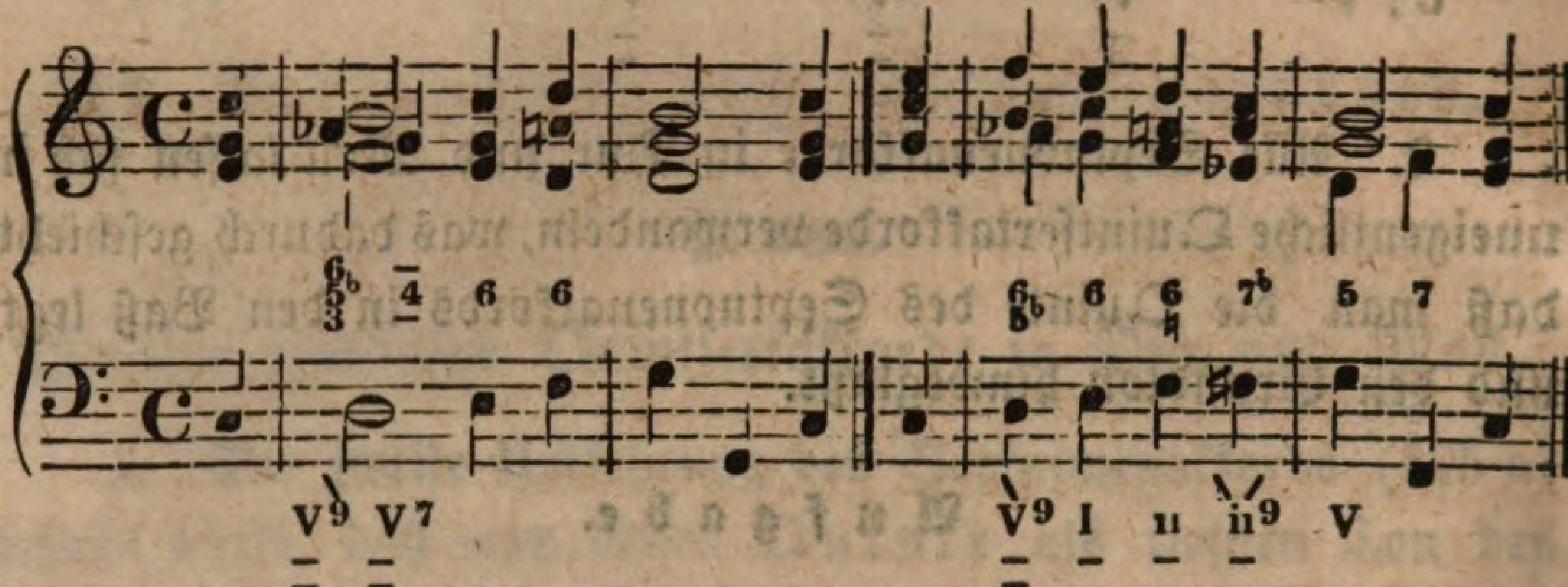
2. Folgende Beispiele zeigen zunächst, wie der Dominantakkord in dieser Umkehrungsform zur Anwendung kommt.

a) In Dur:

506. 507.

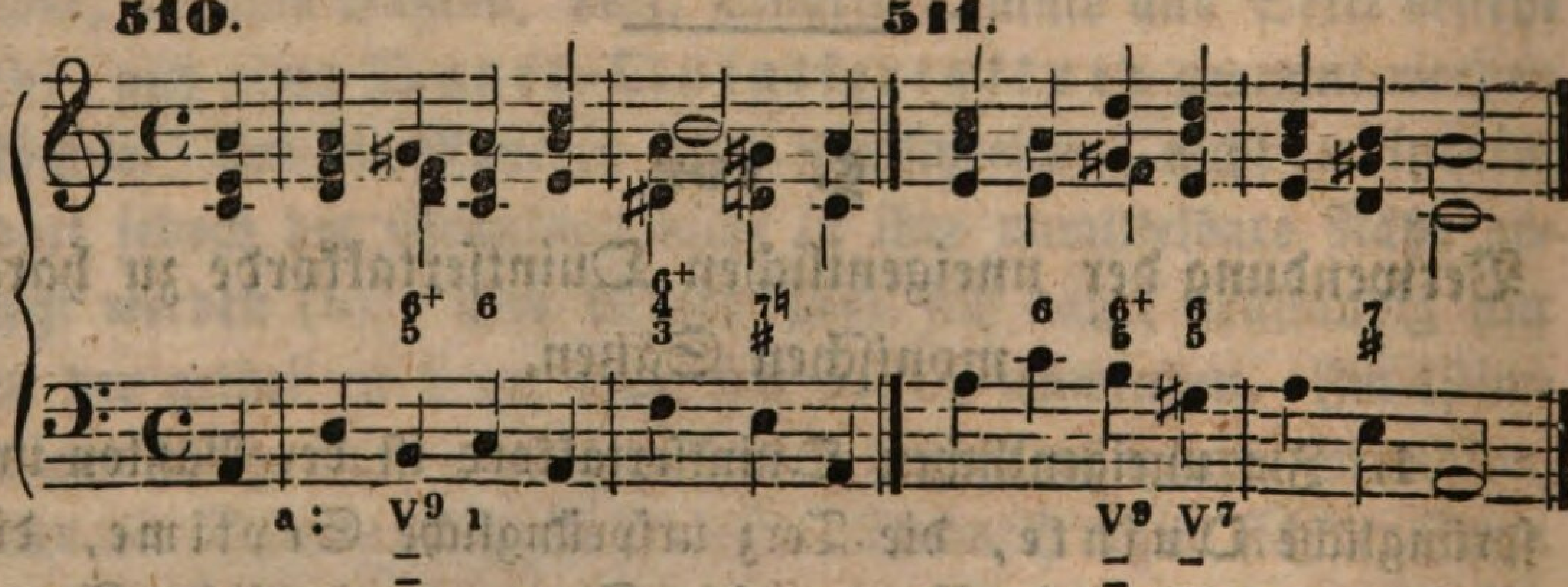


508. 509.



b) In Moll:

510. 511.



Aus diesen Beispielen resultirt Folgendes:

a) Terz und Quinte, die beiden Dissonanzen, können vorbereitet, aber auch unvorbereitet eintreten. Ersteres geschieht in Nr. 506, 507 und 510, letzteres in den übrigen Beispielen.
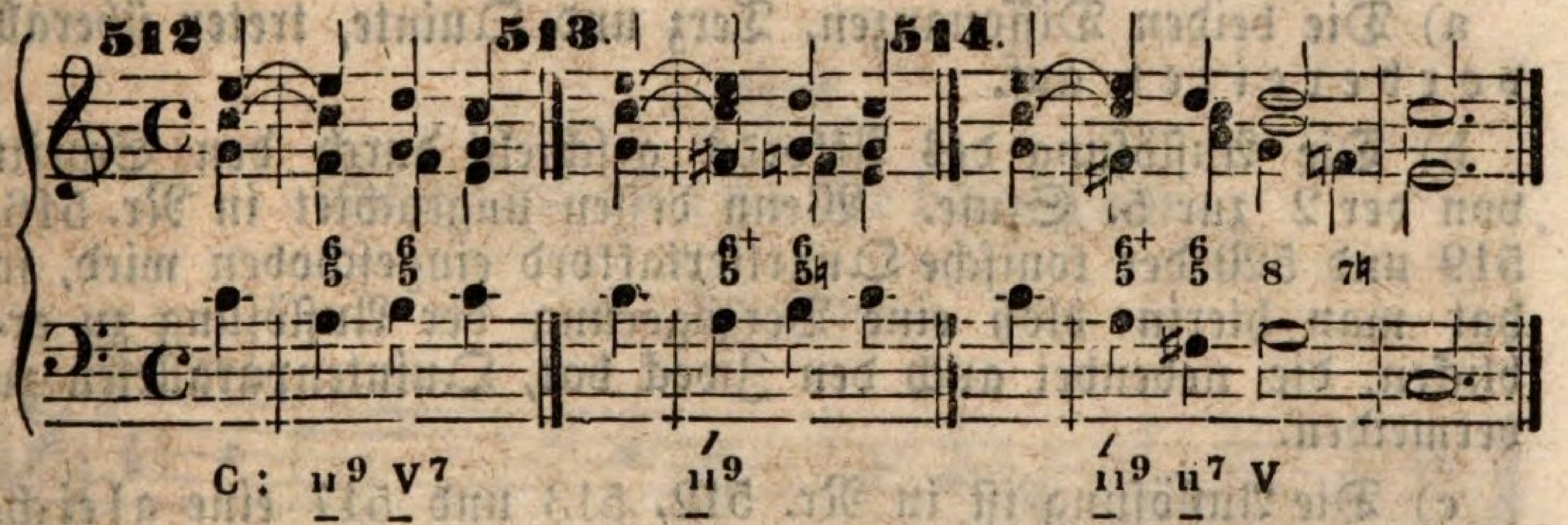
b) Tritt die ursprüngliche große None, hier die Quinte, in einer Mittelstimme auf, so ist es zweckmäßig, sie durch Erniedrigung zu modificiren (508. 509).
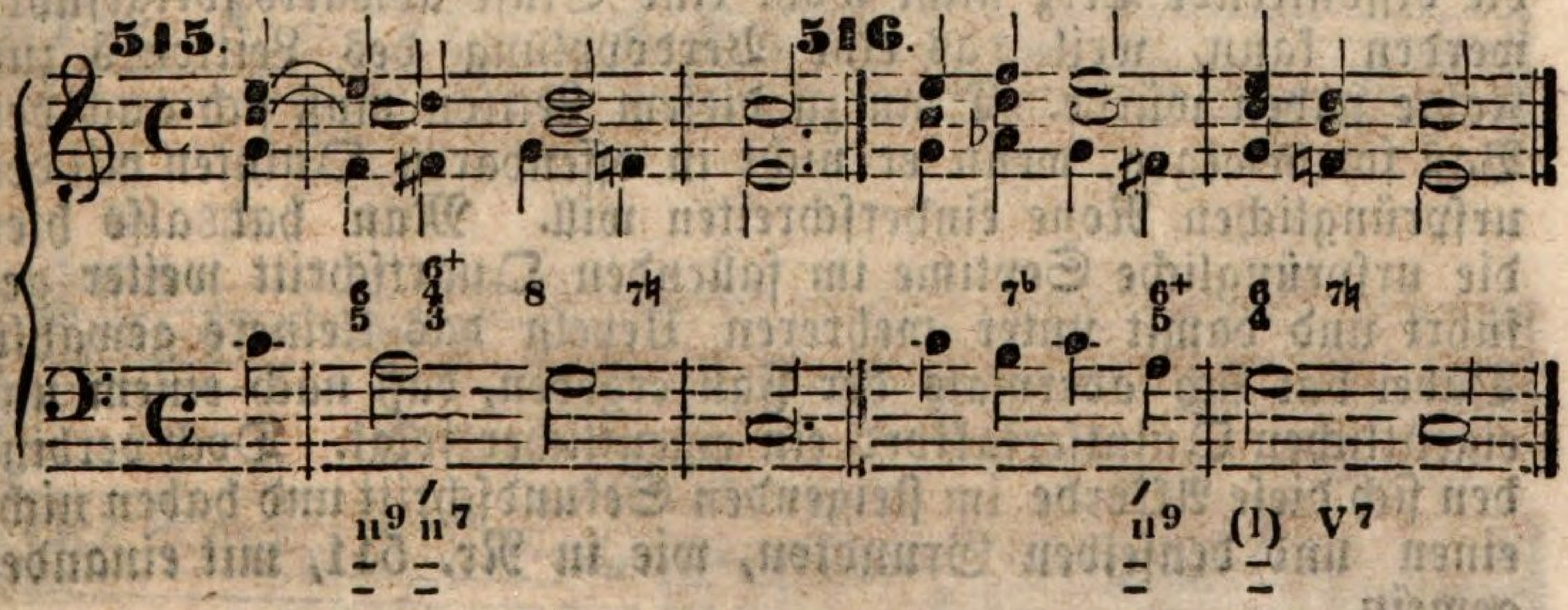
c) Die Auflösung der beiden Dissonanzen kann gleichzeitig, aber auch successive erfolgen. Bei gleichzeitiger Auflösung schreitet der Baß gewöhnlich eine Stufe aufwärts zu einem Sextakkord (506. 510), auch zuweilen eine Quarte aufwärts zu einem Quartsextakkord (507). Wollte man den Auflöseakkord in der Stammform nehmen, so würde das zu offenbaren Quinten führen.

d) Die successive Auflösung geht gewöhnlich bei ruhendem Basse vor sich, in welchem Falle dem Quintsextakkord ein Terzquartakkord folgt (508). Der Baß kann aber auch zu einem Akkordton desselben Grundtons fortschreiten. Geschieht das im fallenden Terzschritt, so ergibt sich der bemerkenswerthe Fall, daß nach einem uneigentlichen Quintsextakkord ein eigentlicher folgt (511).

3. Die Quintsextakkorde, welche von den Neben-Septnonenakkorden abstammen, finden in der Musik nur eine spärliche Anwendung. Es ist nämlich bloß jener gebräuchlich, dessen Grundton sich auf der zweiten Dur- oder Mollstufe findet, z. B.
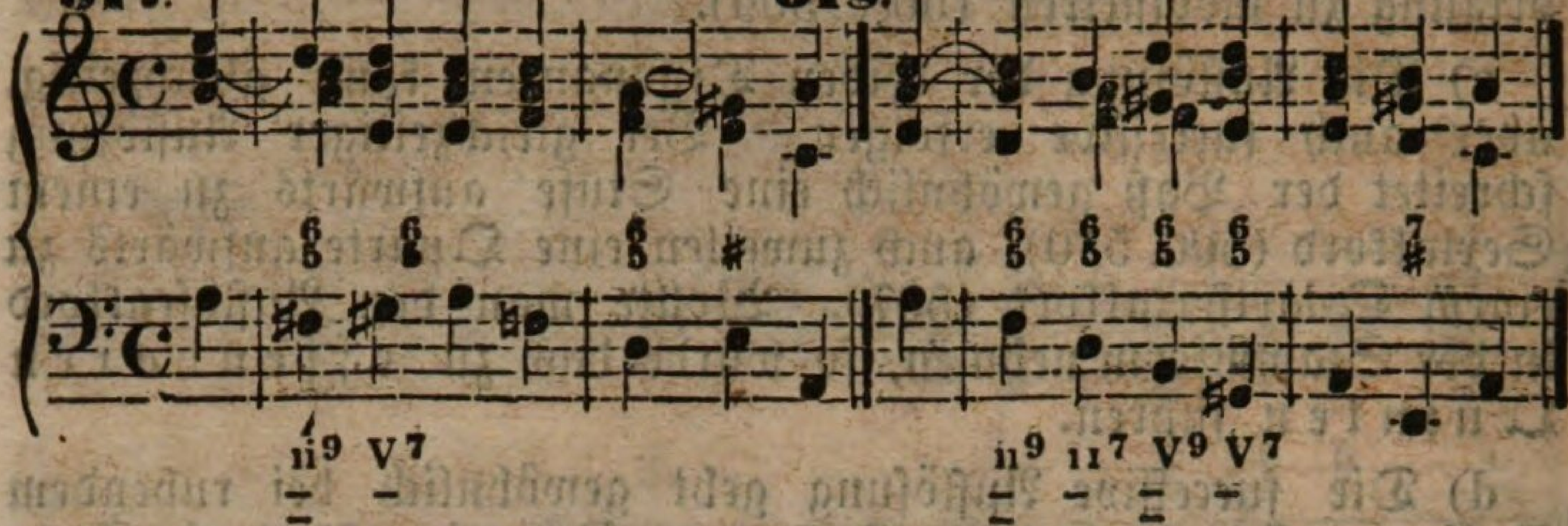
a) In Dur:
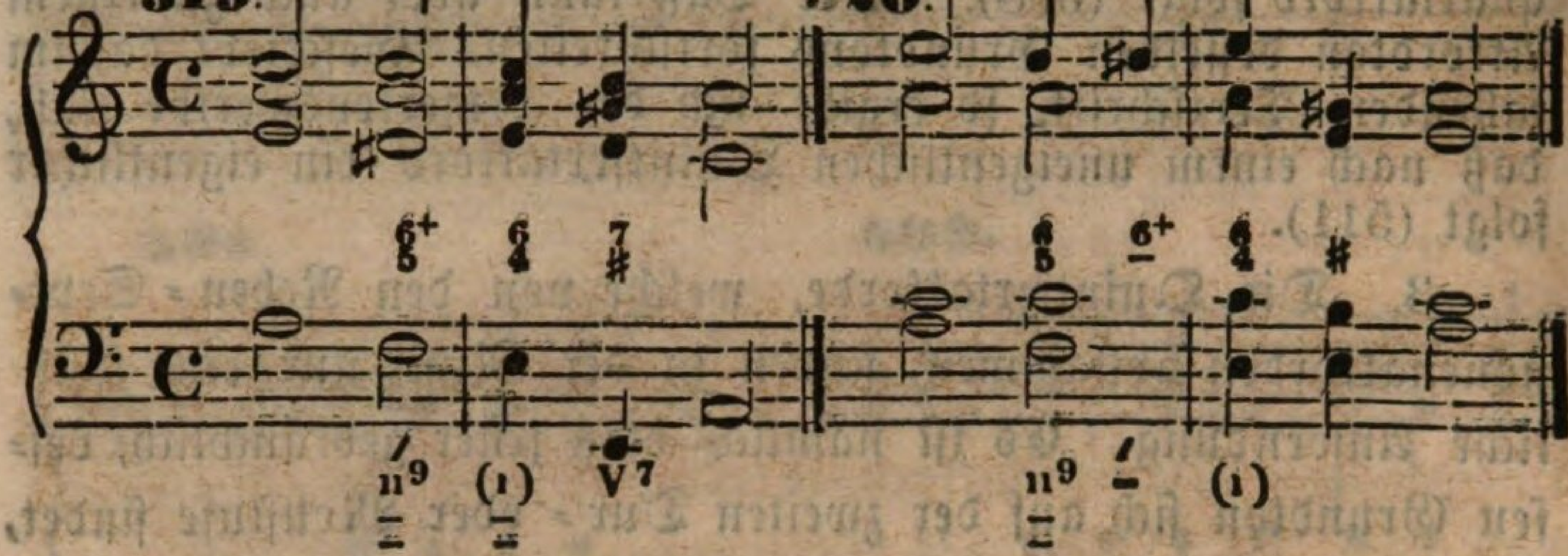




b) In Moll:

517. 518.



519. 520.



Aus diesen Beispielen läßt sich Folgendes ersehen:

a) Die beiden Dissonanzen, Terz und Quinte, treten überall vorbereitet auf.

b) Die Auflösung des Akkords geschieht durch den Schritt von der 2. zur 5. Stufe. Wenn dessen ungeachtet in Nr. 516, 519 und 520 der tonische Quartsextakkord eingeschoben wird, so hat man hierin bloß eine Verzögerung der Auflösung zu erblicken, die nebenbei auch den Zweck hat, Quintenparallelen zu vermeiden.

c) Die Auflösung ist in Nr. 512, 513 und 517 eine gleichzeitige. Hier macht sich aber der Uebelstand bemerklich, daß die dissonirende Terz nicht wohl eine Stufe abwärts fortgeführt werden kann, weil das eine Verdopplung des Leittones zur Folge haben würde. Denn zu diesem Leitton muß sich auch der Baß fortbewegen, wenn er nicht in offenbaren Quinten mit der ursprünglichen None einherschreiten will. Man hat also hier die ursprüngliche Septime im fallenden Quartschritt weiter geführt und damit unter mehreren Uebeln das kleinere gewählt. Dabei hat sich abermals der Fall ergeben, daß nach einem uneigentlichen Quintsextakkord ein eigentlicher folgt. Doch verbinden sich diese Akkorde im steigenden Sekundschritt und haben nicht einen und denselben Grundton, wie in Nr. 511, mit einander gemein.

d) Eine successive Auflösung der ursprünglichen None und Septime findet sich in Nr. 514, 515 und 518. Hier wird überall zuerst die None und erst nachher die Septime aufgelös't. In Nr. 514 und 518 folgen im fallenden Terzschritt wieder Quintsextakkorde desselben Grundtons nach einander.

4. Wodurch unterscheidet sich nun der uneigentliche Quintsextakkord von dem eigentlichen?

Der uneigentliche ist die 2. Versetzung des Septnonenakkords; sein Grundton liegt eine Quinte tiefer, als der Baß; Terz und Quinte sind die beiden Dissonanzen. Bei einer gleichzeitigen Auflösung geht gewöhnlich der Baß eine Stufe aufwärts zu einem Sext- oder Quintsextakkord.

Der eigentliche Quintsextakkord dagegen ist die 1. Umkehrung des Septakkords; sein Grundton liegt bloß um eine Terz tiefer, als der Baß, und nur die Quinte ist eine Dissonanz. Bei der Auflösung schreitet der Baß wohl auch eine Stufe aufwärts, aber nicht zu einem Sext- oder Quintsextakkord, sondern zu einem Dreiklang.
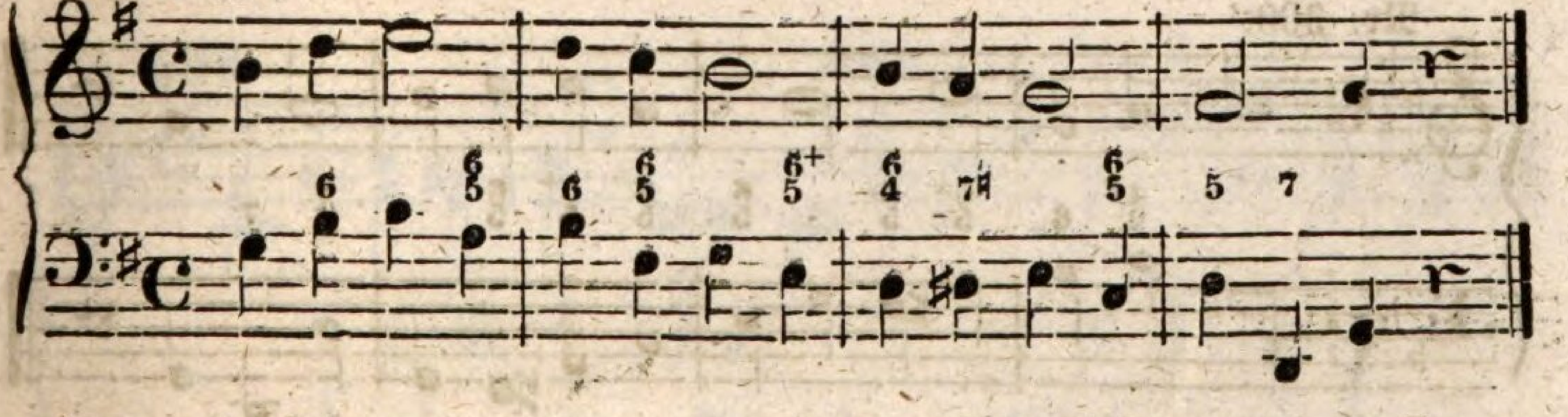
---

§. 103
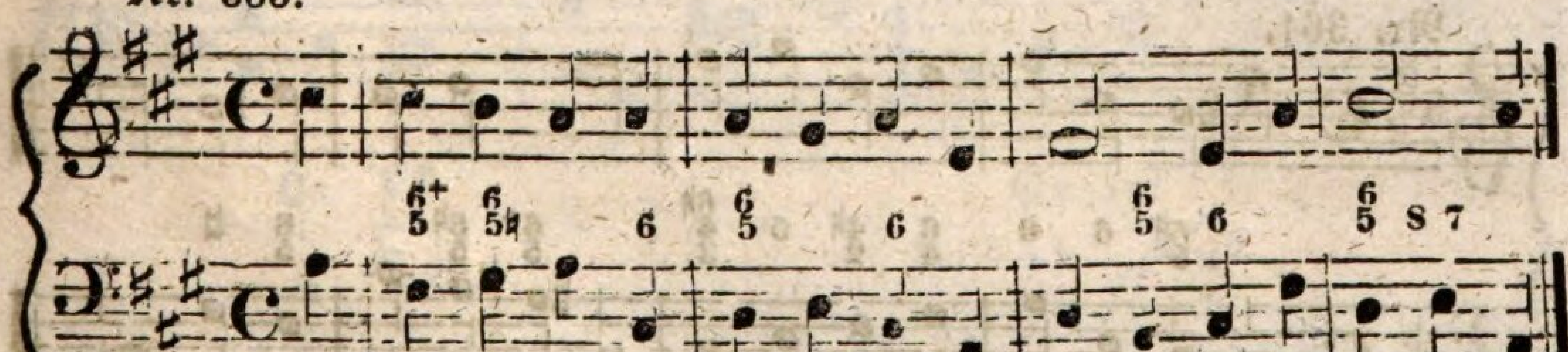
Generalbaß-Uebungen.

a) In Dur:
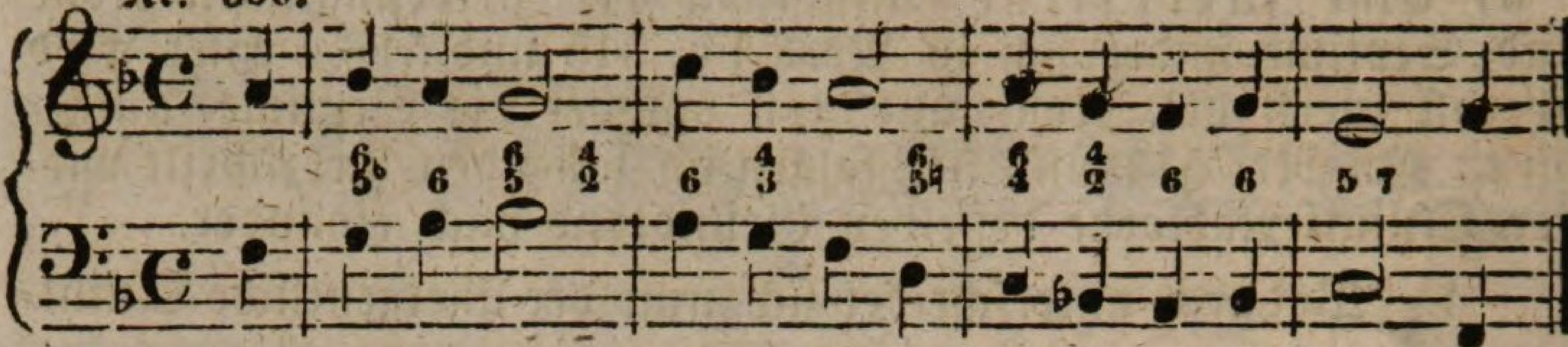
Nr. 354.



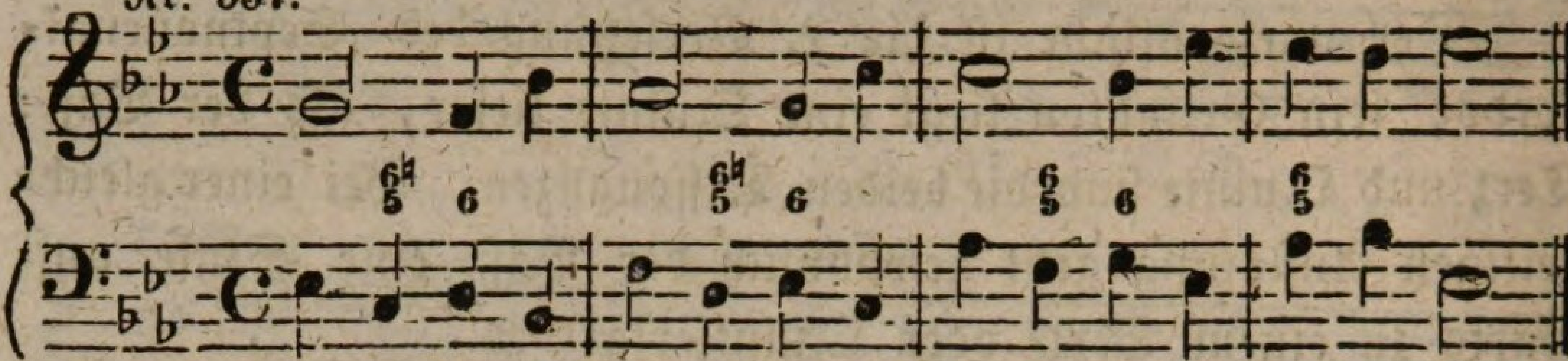
Nr. 355.



Nr. 356.

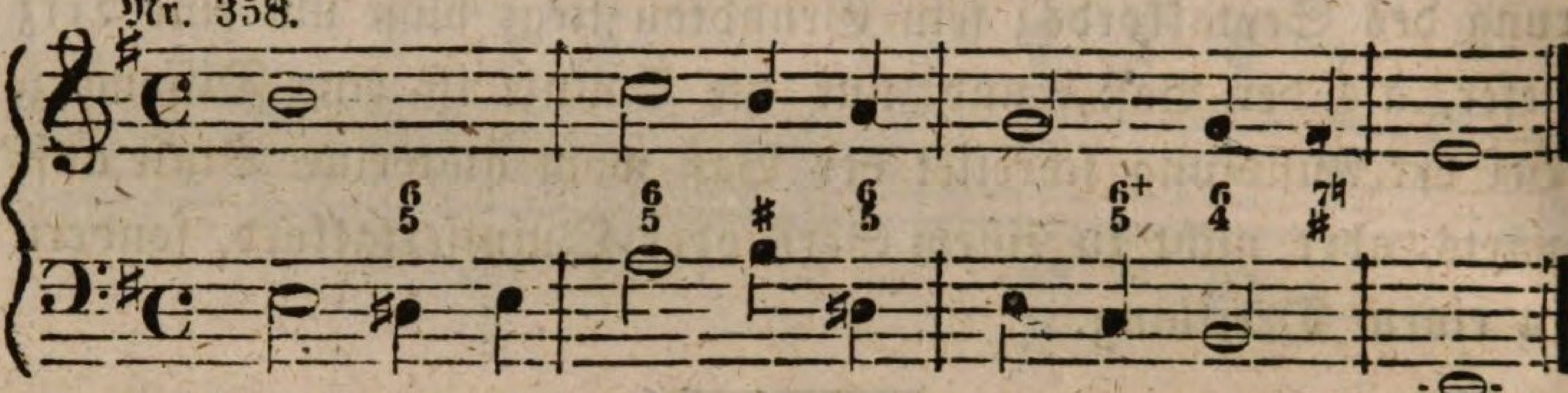


Nr. 357.

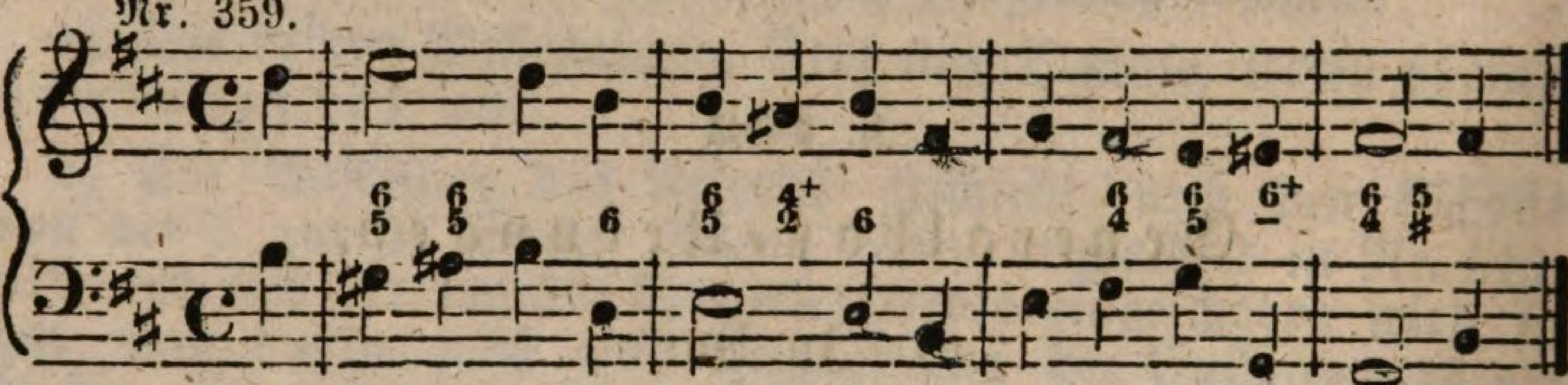


b) In Moll:
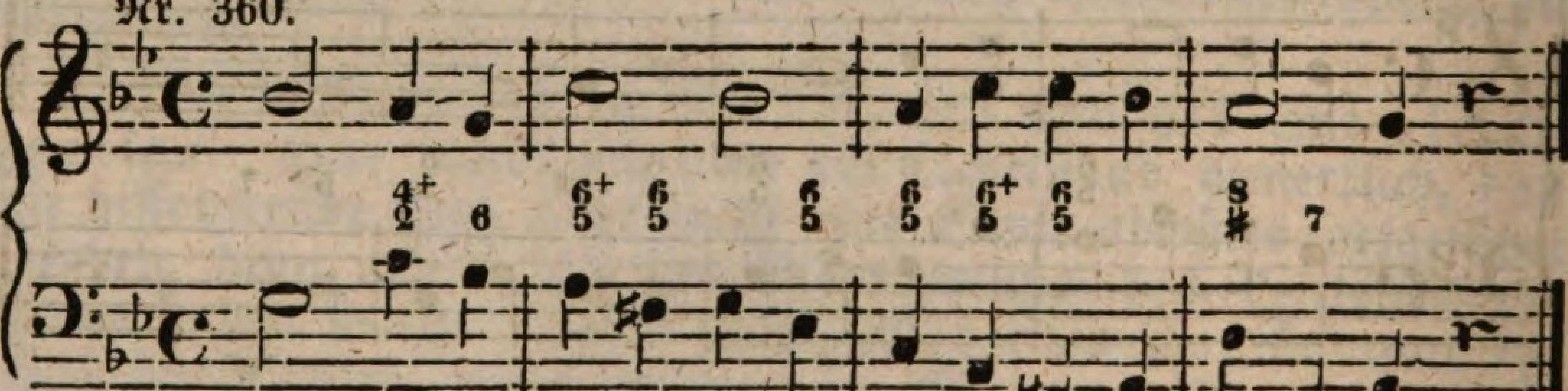
Nr. 358.



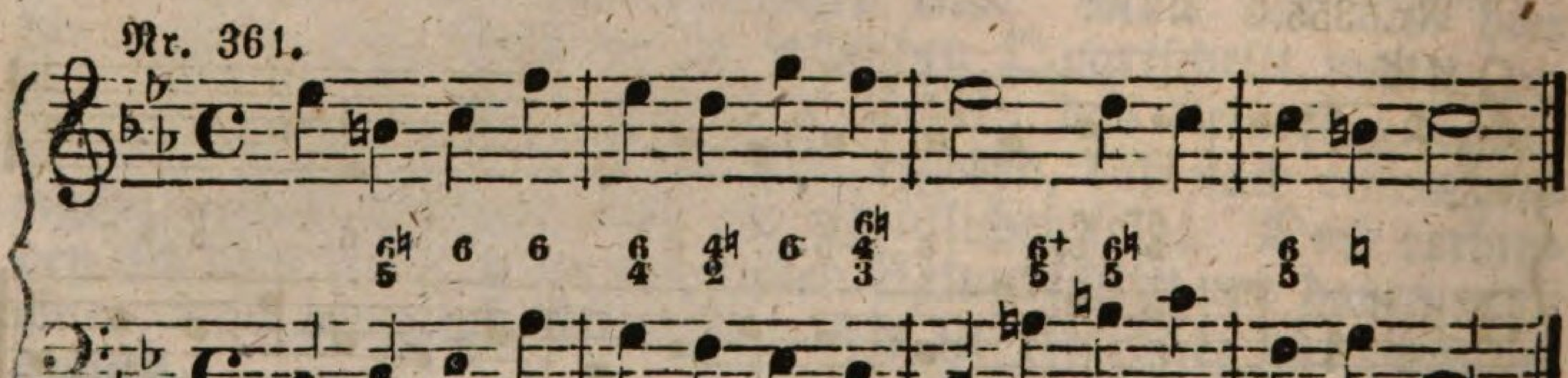
Nr. 359.



Nr. 360.



Nr. 361.



Aufgaben.

139. Der Quintsextakkord, der sich auf der 2. Stufe der F-dur-Leiter bilden läßt, soll a) als eigentlicher, b) als uneigentlicher Quintsextakkord behandelt werden!

140. Es sind in D- und B-dur, ferner in H- und G moll Tonsätze zu bilden, in welchen uneigentliche Quintsextakkorde vorkommen!
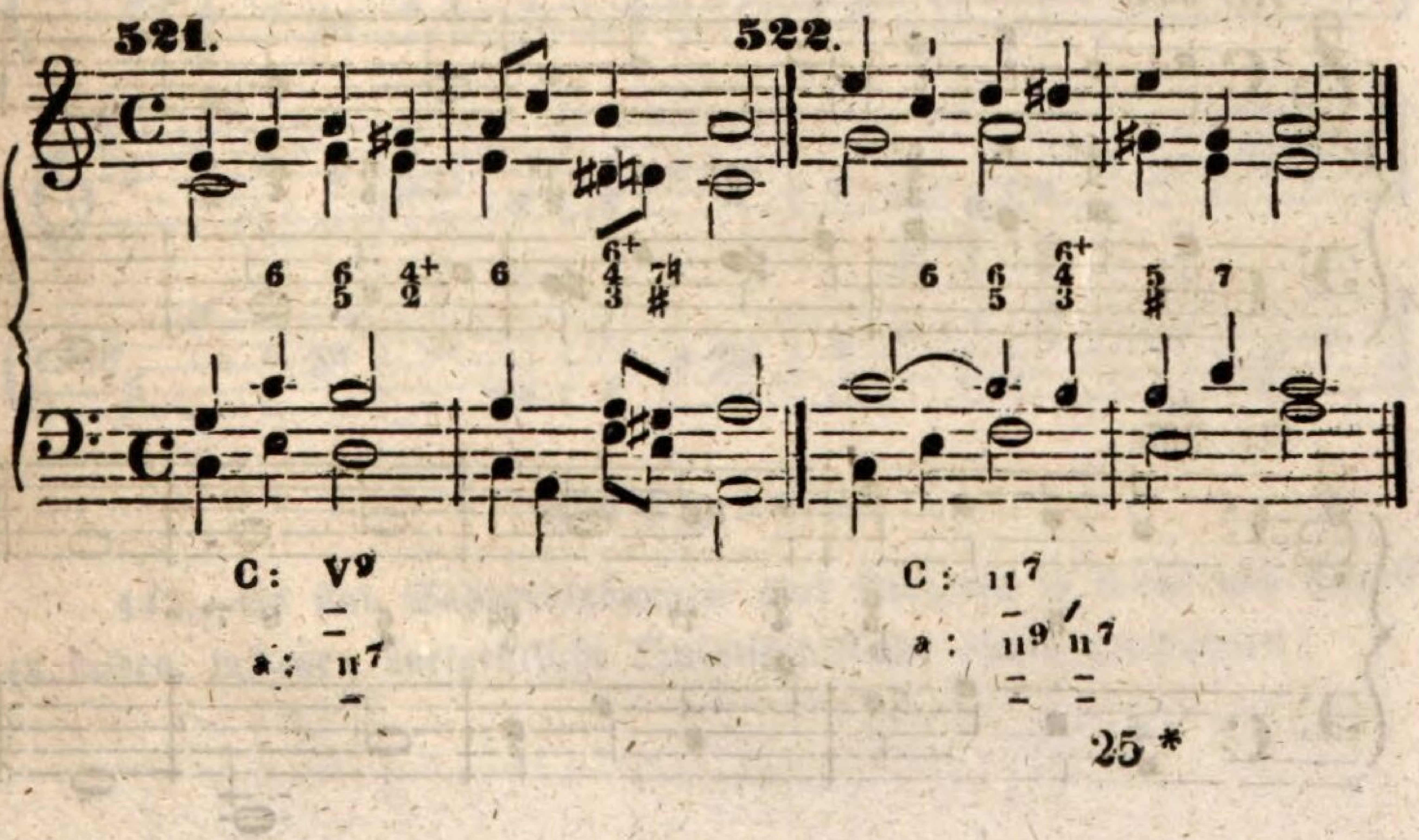
---

§. 104.

Verwendung des uneigentlichen Quintsextakkords zu Ausweichungen.

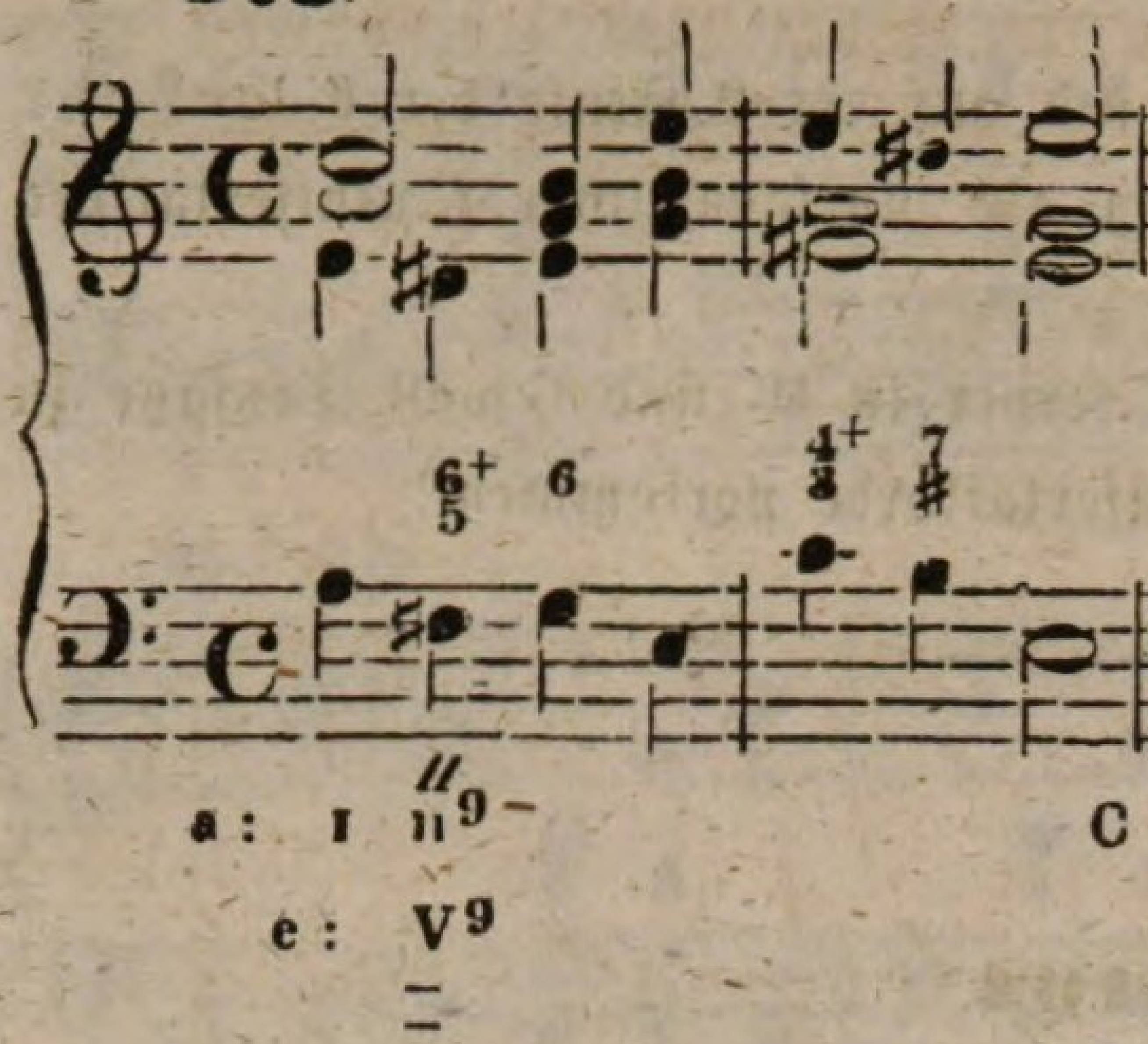
1. Der uneigentliche Quintsextakkord läßt ebenso, wie sein Stammakkord, mehrere Deutungen zu und kann daher zu Ausweichungen benützt werden. Wir wollen hier nur folgende Fälle nambaft machen:

a) Ein uneigentlicher Quintsextakkord läßt sich als ein eigentlicher betrachten (521), sowie umgekehrt ein eigentlicher Quintsextakkord als ein uneigentlicher aufgefaßt werden kann (522).
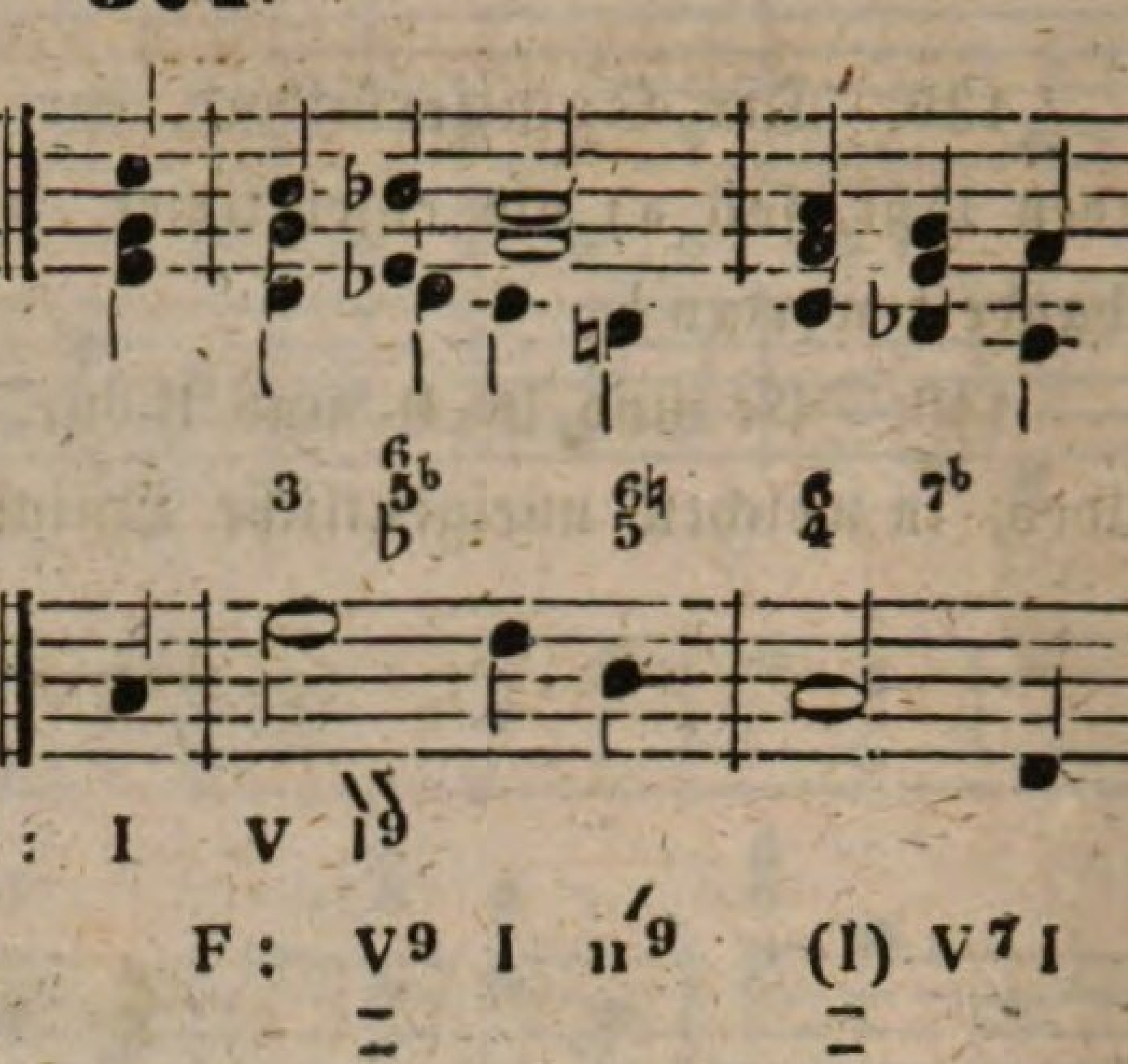
b) Man kann in freier Weise zu einem uneigentlichen Nebenquintsextakkord fortschreiten, der durch Modification in einen Dominantakkord verwandelt und als solcher behandelt wird (523, 524).



523.

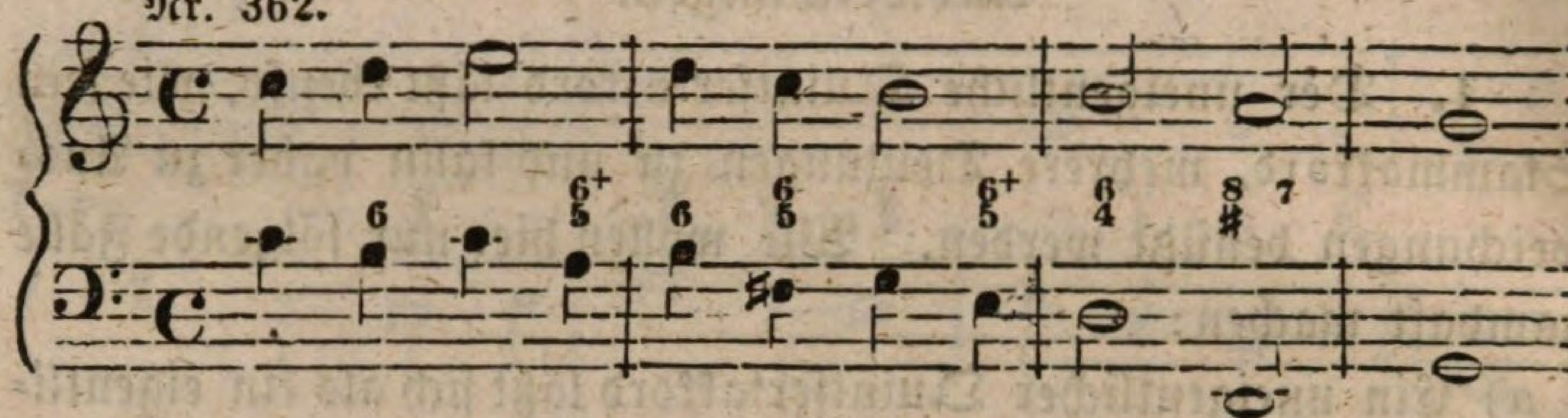


524.

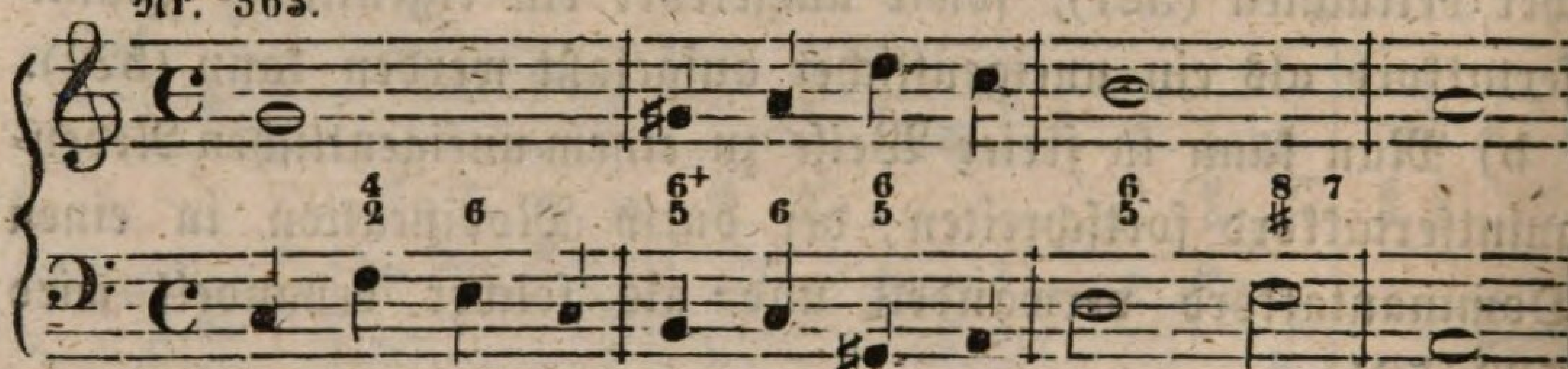


2. Generalbaß-Uebungen.

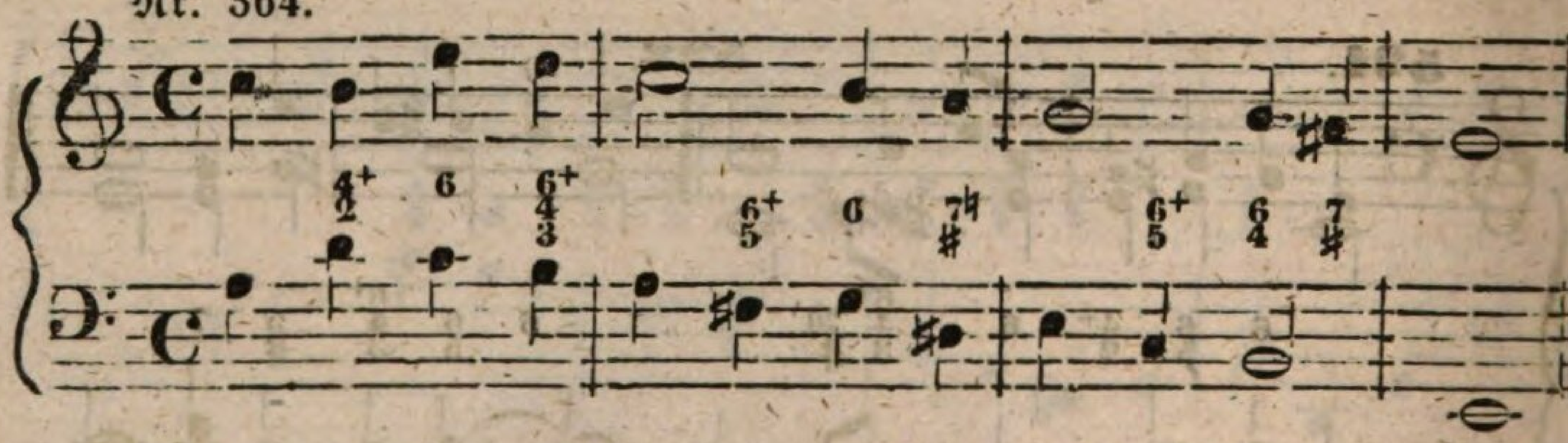
Nr. 362.
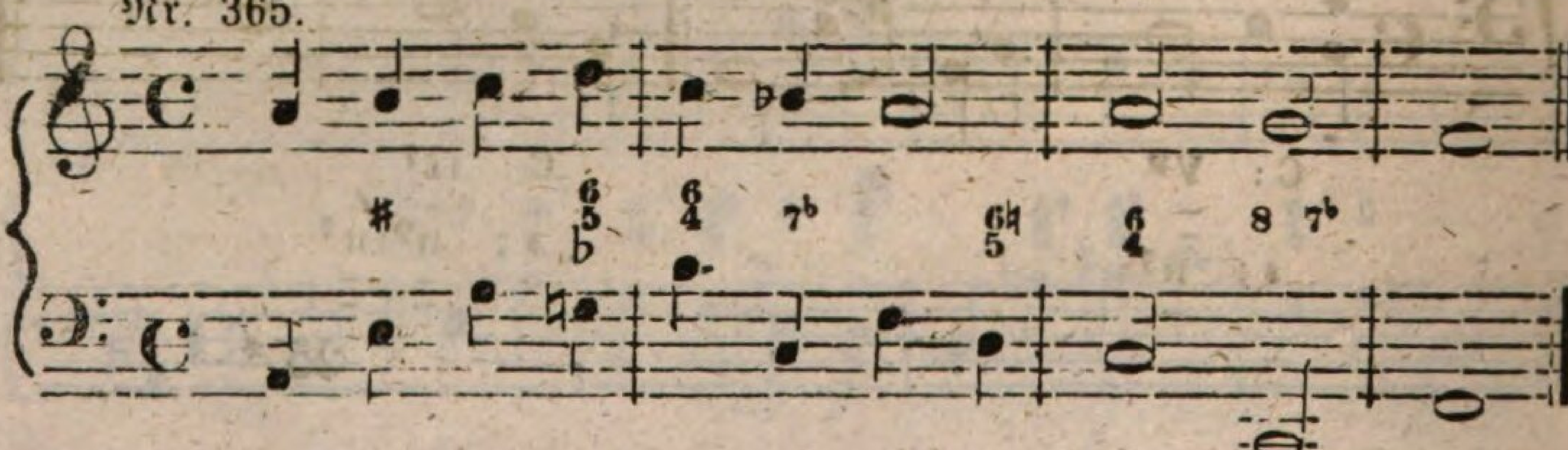


Nr. 363.



Nr. 364.



Nr. 365.



Aufgabe.

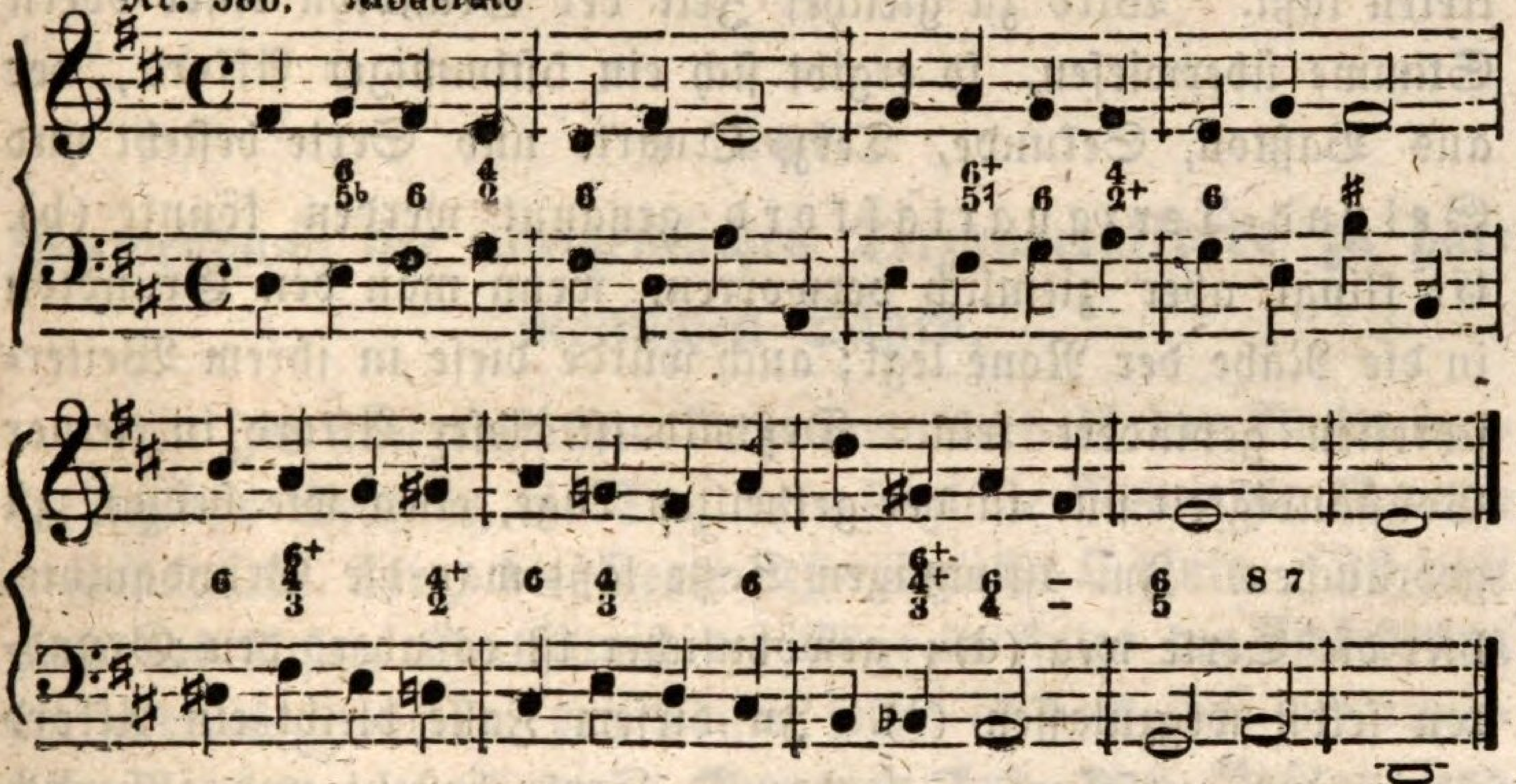
141. Unter Anwendung uneigentlicher Quintsextakkorde sind von F-dur und D-moll ausgehend Ausweichungen in andere Tonarten zu bewirken!
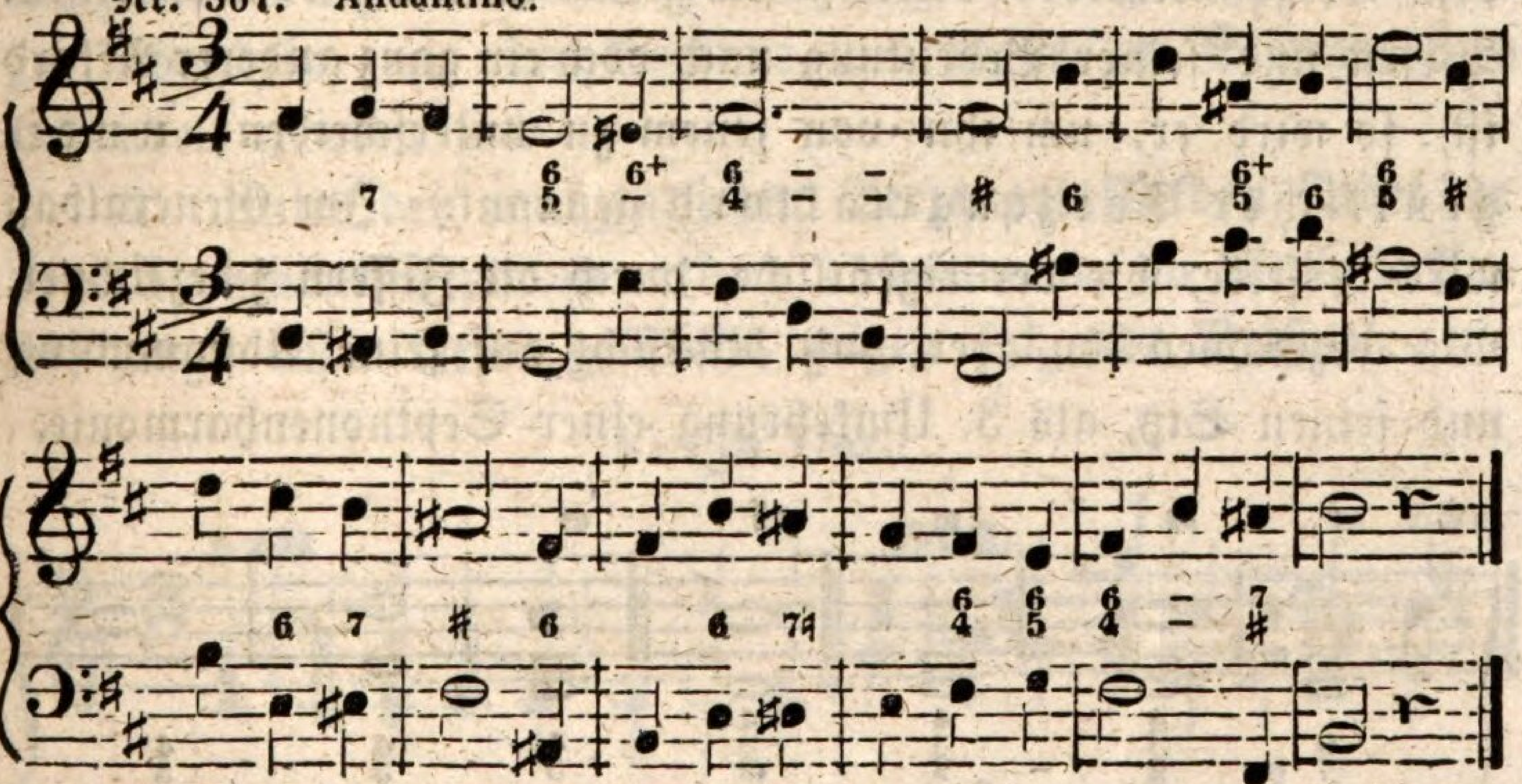
---

§. 105.

Vermischte Generalbaß-Uebungen.

Nr. 366. Moderato



Nr. 367. Andantino.



Aufgabe.

142. Es sind Satzverbindungen oder Perioden in B-dur und G-moll zu bilden, in denen uneigentliche Quintsextakkorde öfters vorkommen!
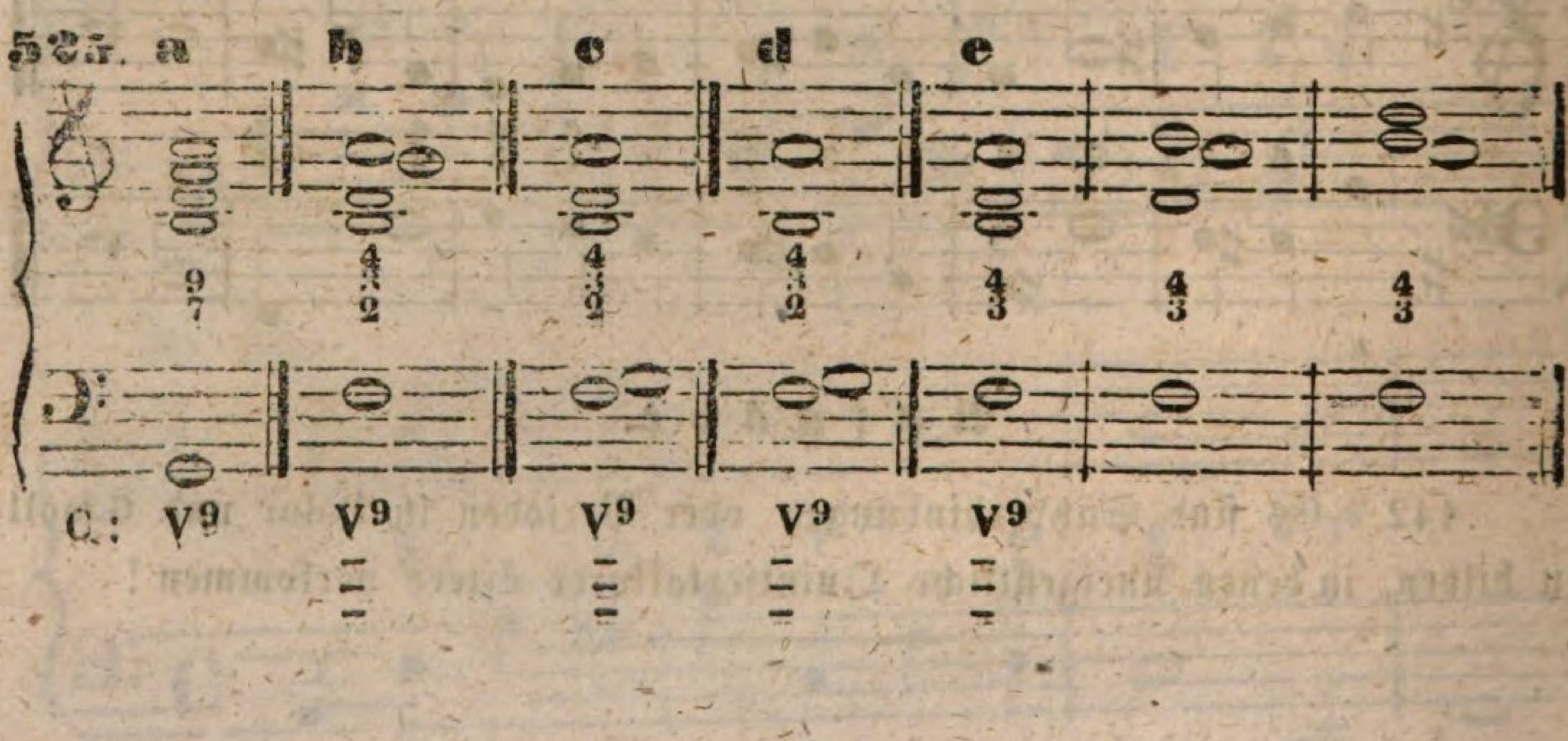
---

4) Der uneigentliche Terzquartakkord.

§. 106.

Die uneigentlichen Terzquartakkorde in Dur und Moll.

1. Eine weitere Umgestaltung des Septnonenakkords (525 a) besteht darin, daß man die Septime desselben in den Baß treten läßt. Wird zu gleicher Zeit der Grundton einer obern Stimme überwiesen, so ergibt sich ein 5stimmiger Akkord, der aus Baßton, Sekunde, Terz, Quarte und Sexte besteht und Sekund-Terzquartakkord genannt werden könnte (b). Er klingt aber ziemlich verworren, wenn man den Grundton in die Nähe der None legt; auch würde diese in ihrem Weiterschreiten gehindert sein. Deßhalb ist dieser Akkord in seiner Vollständigkeit nur in der getheilten Lage, etwa wie bei c), zu gebrauchen. Im 4stimmigen Satze läßt man die Grundquinte, hier die Sexte weg (d); gewöhnlicher ist es aber, den Grundton selbst wegzulassen (e). In diesem Falle bleibt ein Akkord übrig, der aus Terz, Quarte und Sexte besteht und äußerlich dem Terzquartakkord vollkommen gleich ist. Da er aber seinem Wesen und seiner Bedeutung nach doch ein ganz anderer Akkord ist, so wird er, um ihn von jenem zu unterscheiden, uneigentlicher Terzquartakkord genannt. Im Generalbaß wird derselbe, wie der eigentliche, durch die Ziffern $\frac{4}{3}$ bezeichnet. Wir bezeichnen ihn aber, mit Rücksicht auf seine Abstammung und seinen Sitz, als 3. Umkehrung einer Septnonenharmonie.

525.



2. Nach Art des Dominant-Septnonenakkords können auch alle übrigen Septnonenakkorde in Dur und Moll in uneigentliche Terzquartakkorde umgestaltet werden.

Aufgabe.

143. Sämmtliche Septnonenakkorde in C-dur und A-moll sind in dritter Umkehrung als uneigentliche Terzquartakkorde darzustellen!
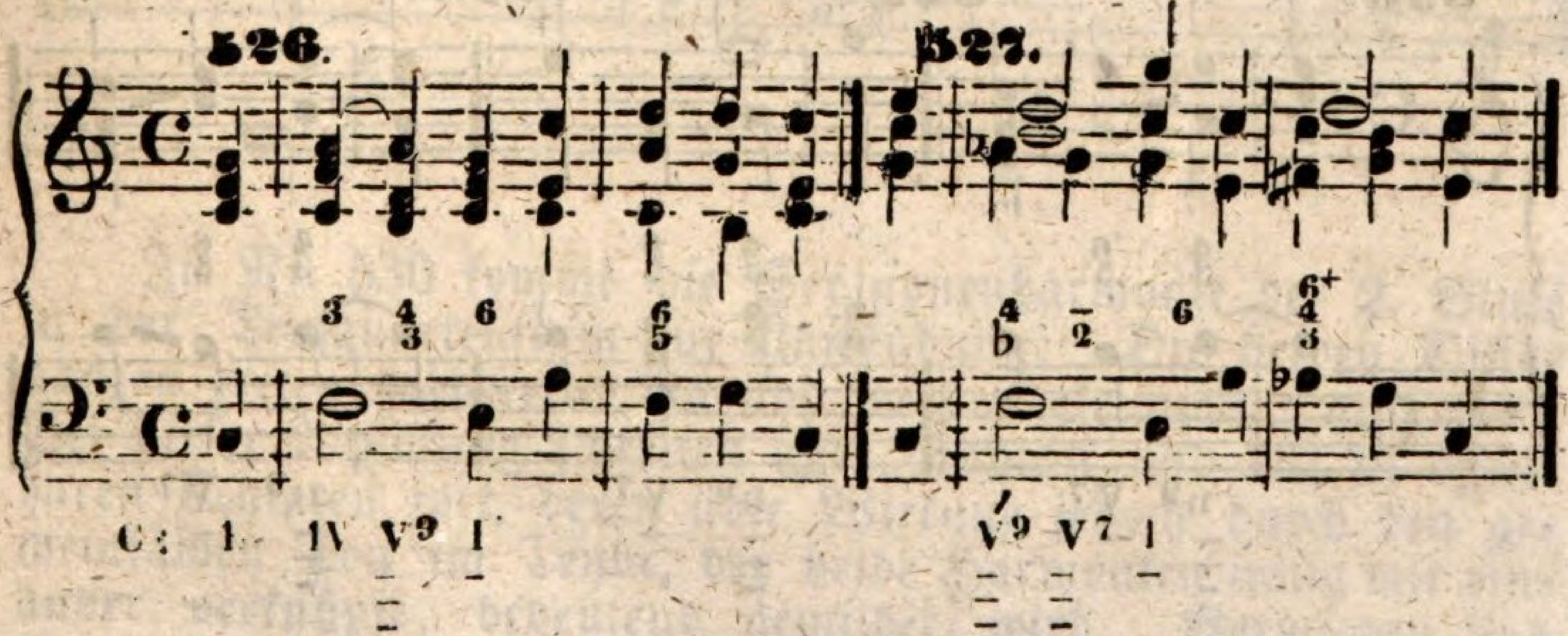
---

§. 107.

Verwendung der uneigentlichen Terzquartakkorde zu harmonischen Sätzen.

1. Im uneigentlichen Terzquartakkord ist der Baßton ursprüngliche Septime, die Terz ursprüngliche None, die Quarte ursprüngliche Terz, die Sexte ursprüngliche Quinte. Ist nun auch das äußere Verhältniß der Töne in Folge der Umkehrung ein anderes geworden, den Tönen selbst ist doch ihre ursprüngliche Bedeutung geblieben. Demnach sind hier Baßton und Terz als die eigentlichen Dissonanzen zu betrachten und eben so zu behandeln, wie die Septime und None im Stammakkord behandelt worden sind.

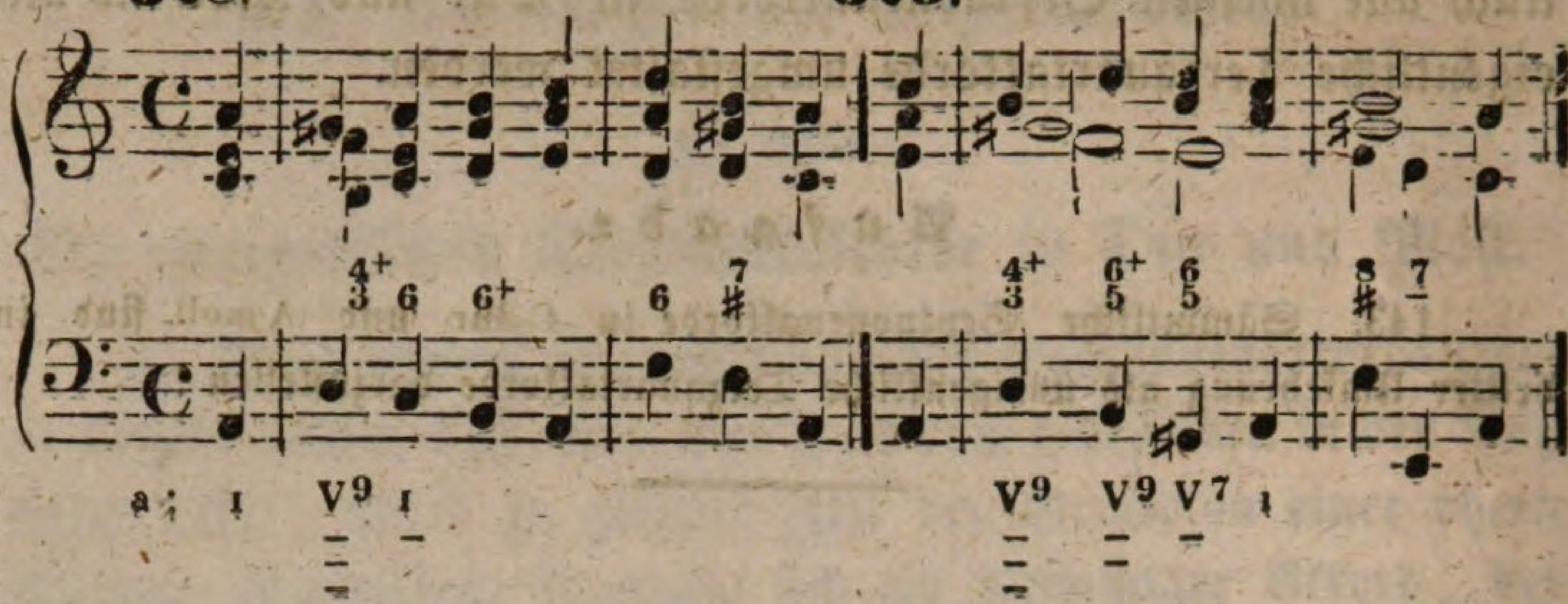
2. Unter den uneigentlichen Terzquartakkorden findet der vom Dominant-Septnonenakkord abstammende die häufigste Anwendung. Wie dieses geschieht, zeigen folgende Beispiele:

a) In Dur:



b) In Moll:

528. 529.
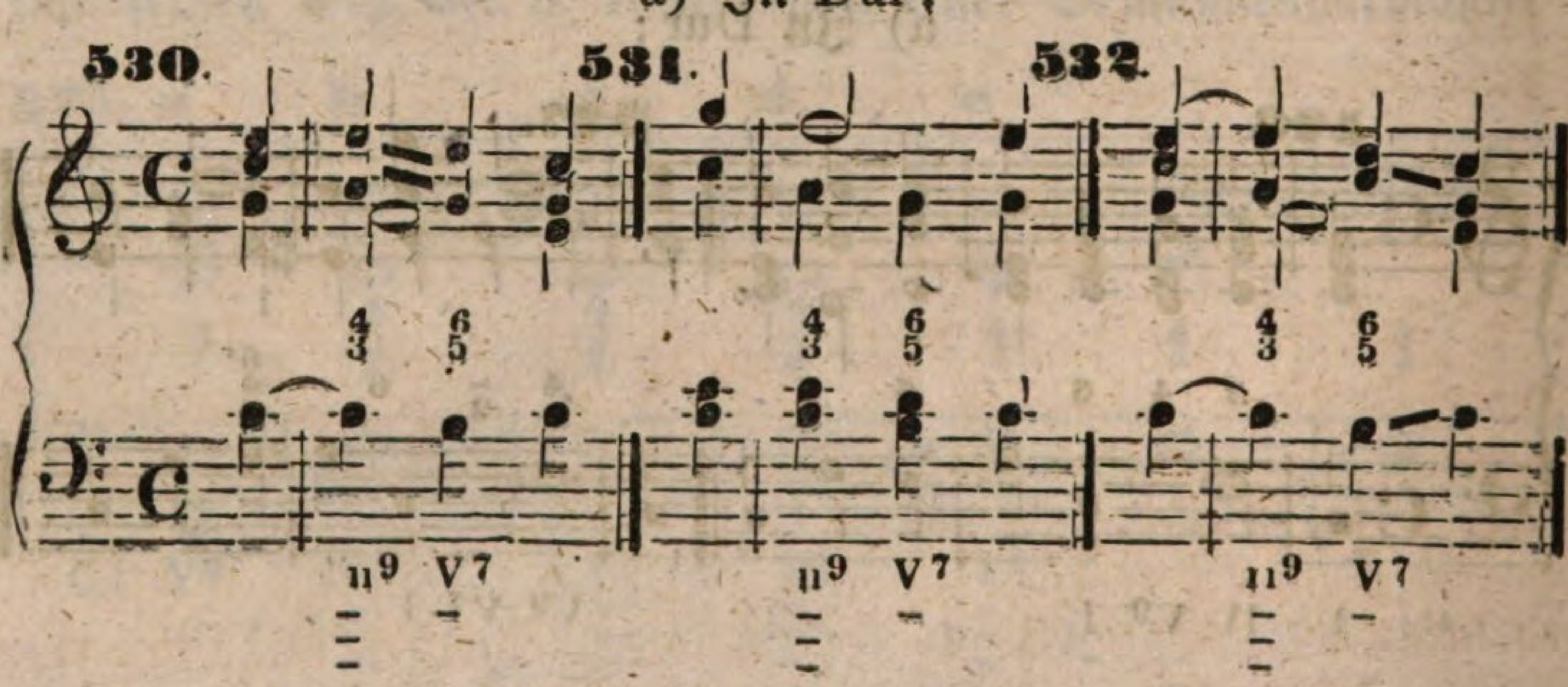


In Nr. 526 sind die beiden Dissonanzen, Baßton und Terz, vorbereitet, obgleich deren Eintritt auch frei hätte erfolgen können. Die Auflösung ist eine gleichzeitige und geschieht durch die Fortschreitung zum tonischen Sextakkord. In Nr. 527 dagegen treten die beiden Dissonanzen frei ein. Die Terz als ursprüngliche None, sollte eigentlich groß sein. Weil sie aber hier in einer Mittelstimme auftritt und in dieser Lage zu herbe klingt, so mußte sie modificirt werden. Die Auflösung ist eine succeſſive, indem die Nonenharmonie zuerst auf eine Septharmonie zurückgeführt wird, bevor der eigentliche Auflöseakkord eintritt. In Nr. 528 treten die beiden Dissonanzen frei ein und werden gleichzeitig aufgelöſ't. Auch in Nr. 529 ist der Eintritt ein freier; die Auflösung wird aber nicht bloß verzögert, indem nach dem Terzquartakkord der Quintsextakkord desselben Stammes folgt, sondern geht auch noch succeſſive vor sich, indem wieder die None vor der Septime ihre Auflösung findet.

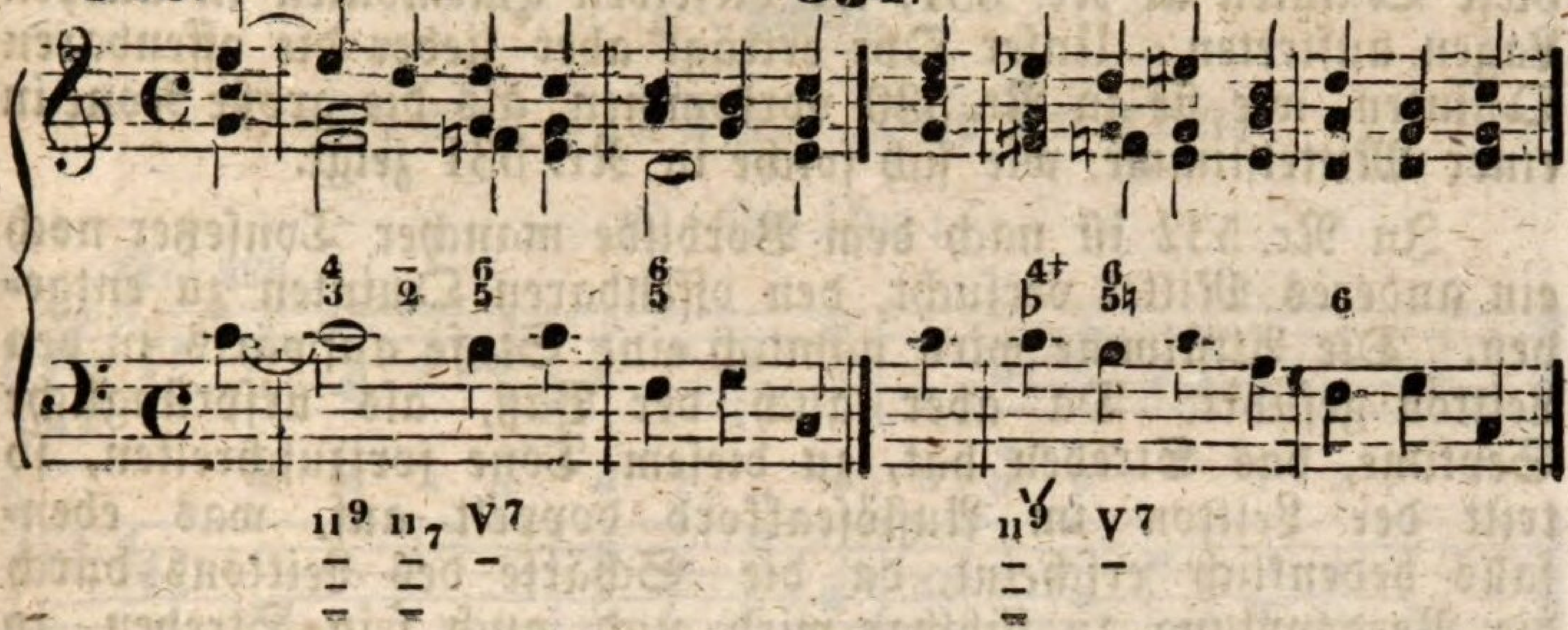
3. Weniger gebräuchlich sind die uneigentlichen Neben-Terzquartakkorde. Die Art ihrer Anwendung kann aus folgenden Beispielen ersehen werden:

a) In Dur:
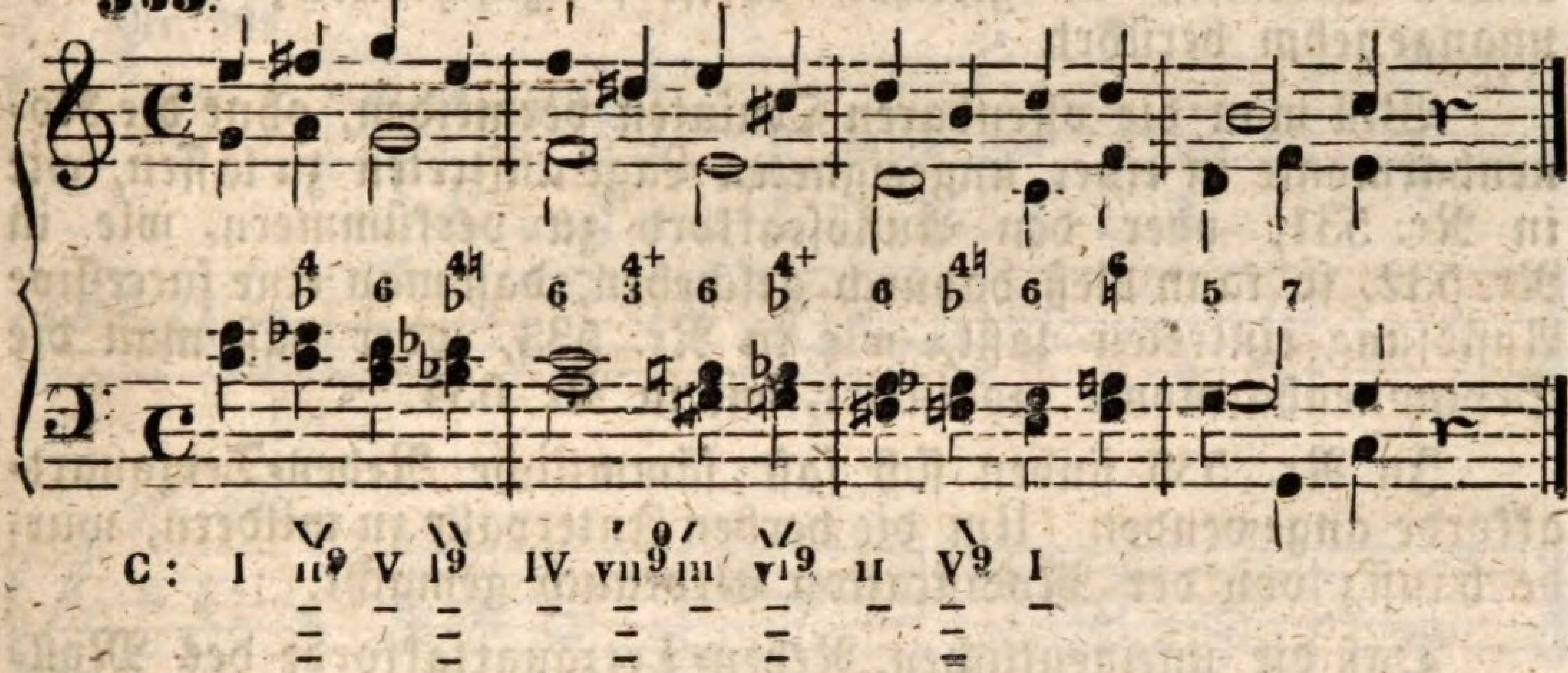
530. 531. 532.



533. 534.
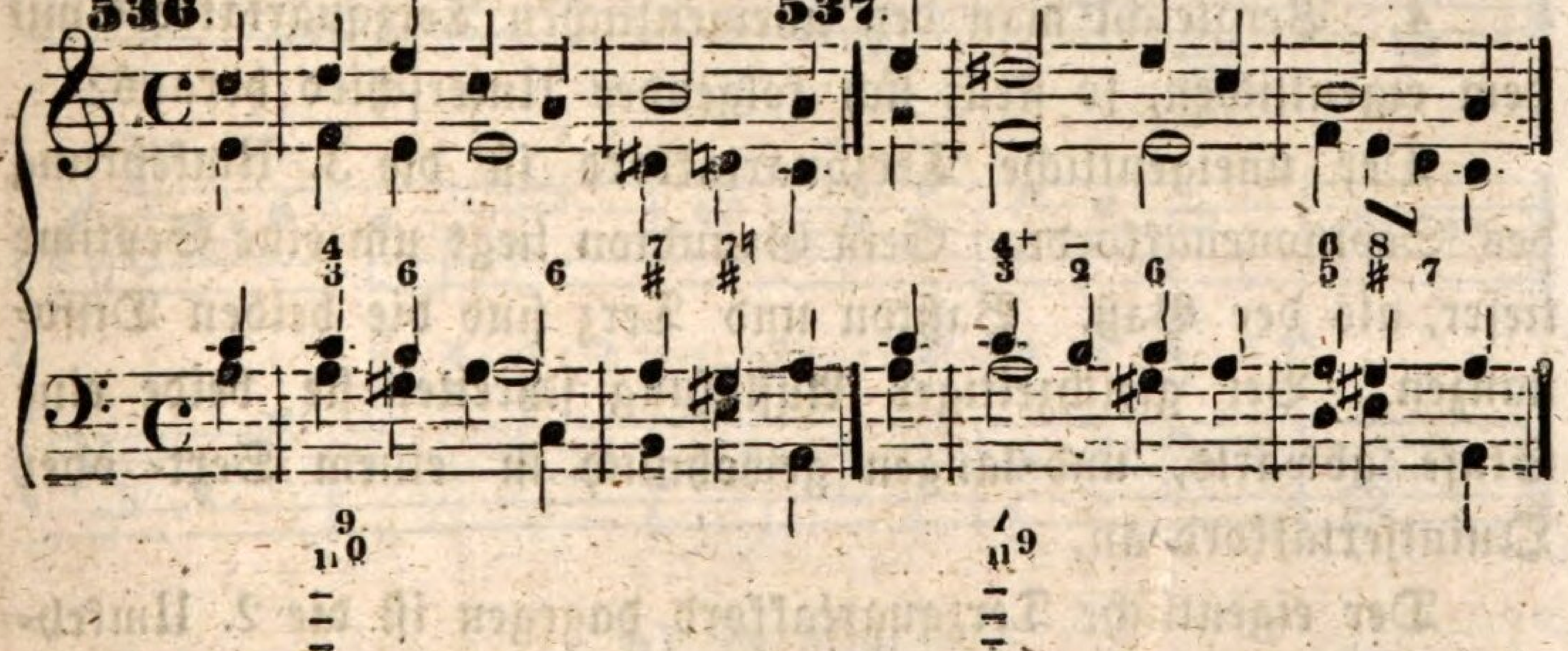


535.



b) In Moll:

536. 537.



In Nr. 530 kommt die Septnonenharmonie der 2. Stufe in der Terzquartenform zur Anwendung. Die beiden Dissonanzen treten vorbereitet ein und werden gleichzeitig aufgelös't. Bei dieser Auflösung schreiten aber Sopran und Alt in offenbaren Quinten fort, deren üble Wirkung jedoch durch den gemeinsamen Ton im Tenor, der beide Harmonien innig mit einander verknüpft, bedeutend gemildert wird. Vermieden sind

diese Quinten in Nr. 531, wo dieselben Harmonien in andern Lagen auftreten. Unser Ohr erträgt aber lieber die offenbaren Quinten, wie sie in Nr. 530 vorkommen, als die große None in einer Mittelstimme, wie sich solche in Nr. 531 zeigt.

In Nr. 532 ist nach dem Vorbilde mancher Tonsetzer noch ein anderes Mittel versucht, den offenbaren Quinten zu entgehen. Die Altstimme wird nämlich eine Stufe aufwärts in den Leitton geführt. Da aber auch der Baß, als ursprüngliche Septime, das Streben hat, zu diesem Tone fortzuschreiten, so tritt der Leitton im Auflöseakkord doppelt auf, was ebenfalls bedenklich erscheint, da die Schärfe des Leittons durch die Verdopplung zu fühlbar wird, und auch sein Streben, in beiden Stimmen in gleicher Weise fortzuschreiten, das Ohr unangenehm berührt.

Will man die offenbaren Quinten vermeiden, ohne die Nonenharmonie in einer ungeeigneten Lage auftreten zu lassen, wie in Nr. 531, oder den Auflöseakkord zu verkümmern, wie in Nr. 532, so kann dieß dadurch geschehen, daß man eine successive Auflösung eintreten läßt, wie in Nr. 533, oder daß man die Septnonenharmonie modificirt, wie in Nr. 534.

In Nr. 535 finden sich fast sämmtliche Neben-Terzquartakkorde angewendet. Um die herben Intervalle zu mildern, wurde häufig von der Modification Gebrauch gemacht.

Daß die uneigentlichen Neben-Terzquartakkorde des Mollgeschlechtes eine ähnliche Behandlung zulassen, kann aus den Beispielen Nr. 536 und 537 ersehen werden.

4. Vergleicht man den uneigentlichen Terzquartakkord mit dem eigentlichen, so stellt sich folgender Unterschied heraus:

Der uneigentliche Terzquartakkord ist die 3. Umkehrung des Septnonenakkords. Sein Grundton liegt um eine Septime tiefer, als der Baß. Baßton und Terz sind die beiden Dissonanzen. Bei gleichzeitiger Auflösung schreiten sie beide eine Stufe abwärts, und langen gewöhnlich in einem Sext- oder Quintsextakkord an.

Der eigentliche Terzquartakkord dagegen ist die 2. Umkehrung eines Septakkords. Sein Grundton liegt nur um eine Quinte tiefer, als der Baß; auch hat er nur einen dissonirenden Ton, nämlich die Terz. Bei der sofortigen Auflösung schreitet der Baß gewöhnlich eine Stufe abwärts zu einem Dreiklang, zuweilen auch aufwärts zu den Umkehrungen desselben.

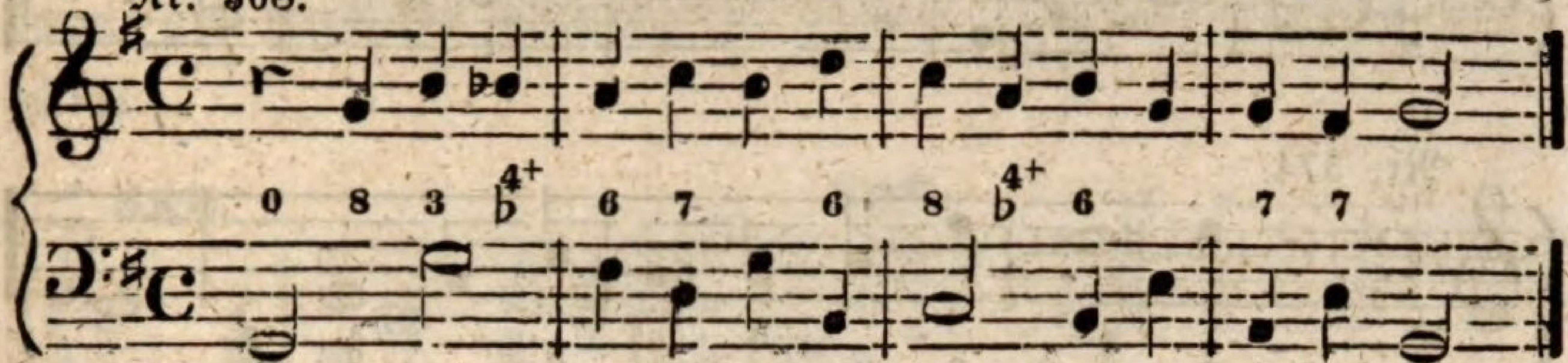
---

§. 108.
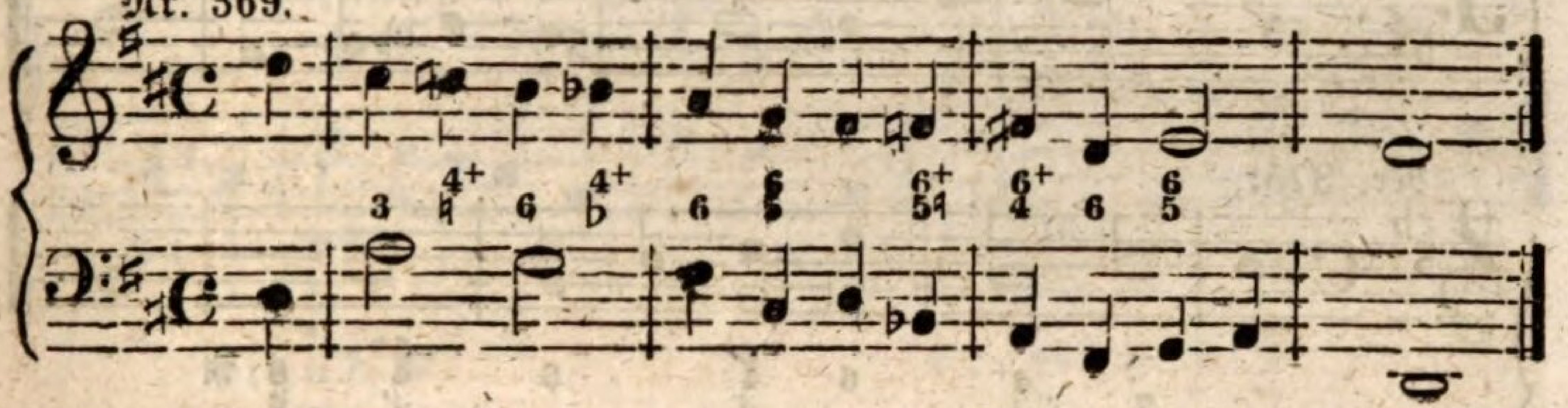
Generalbaß-Uebungen.

a) In Dur:
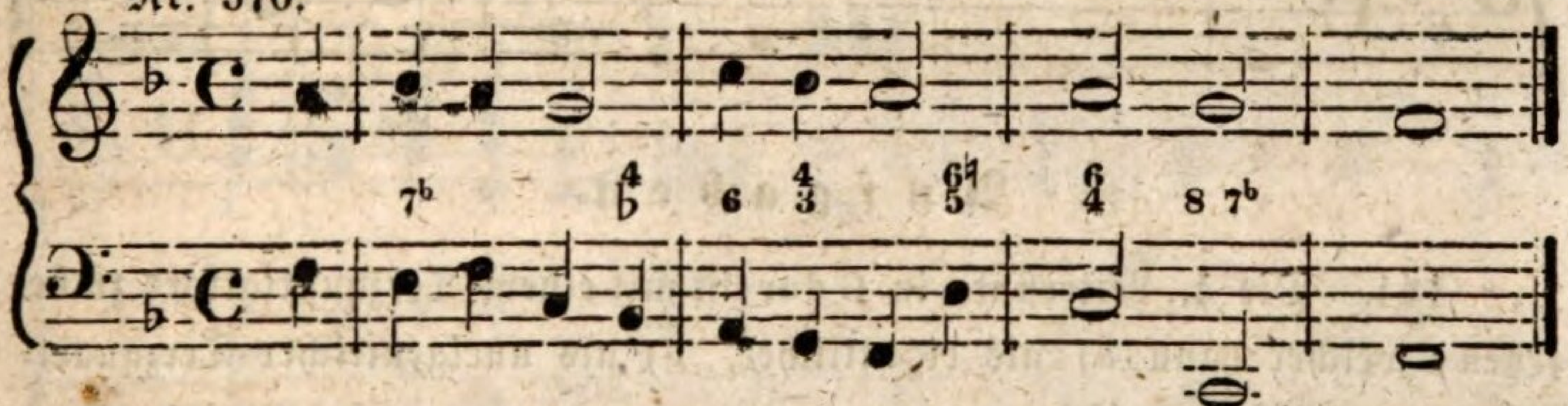
Nr. 368.
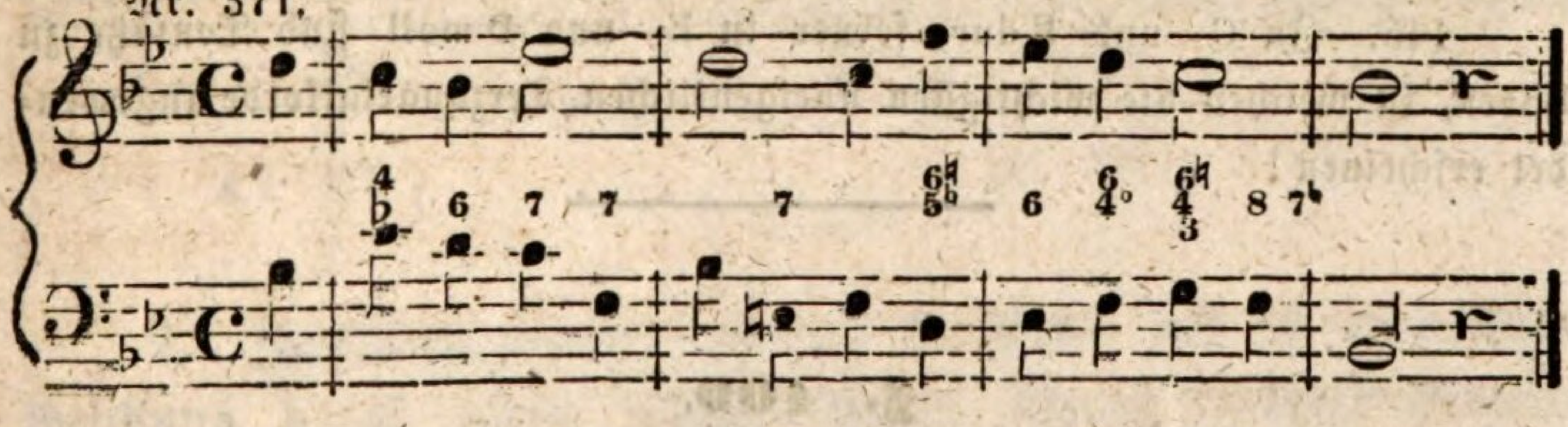


Nr. 369.



Nr. 370.
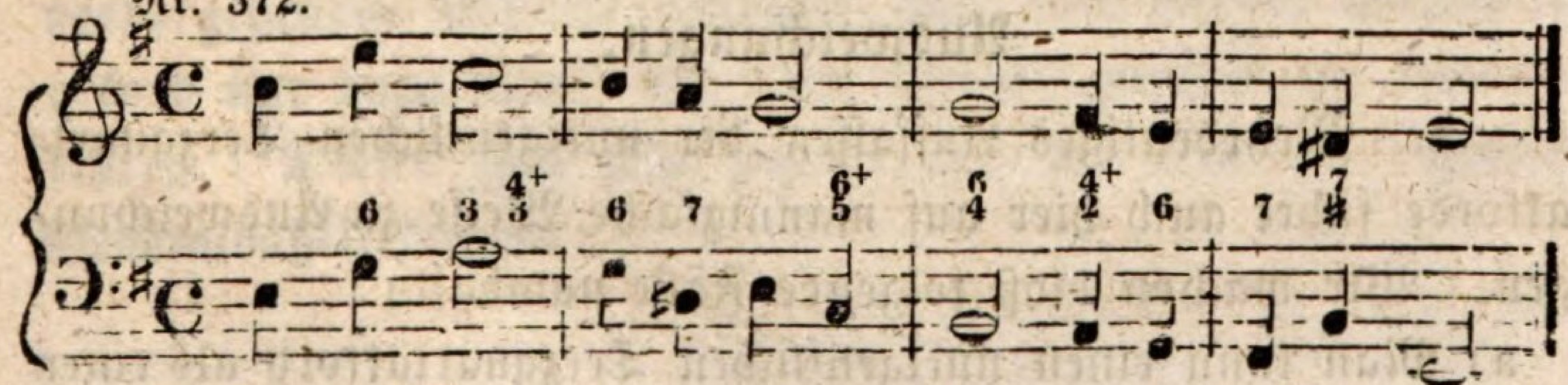


Nr. 371.
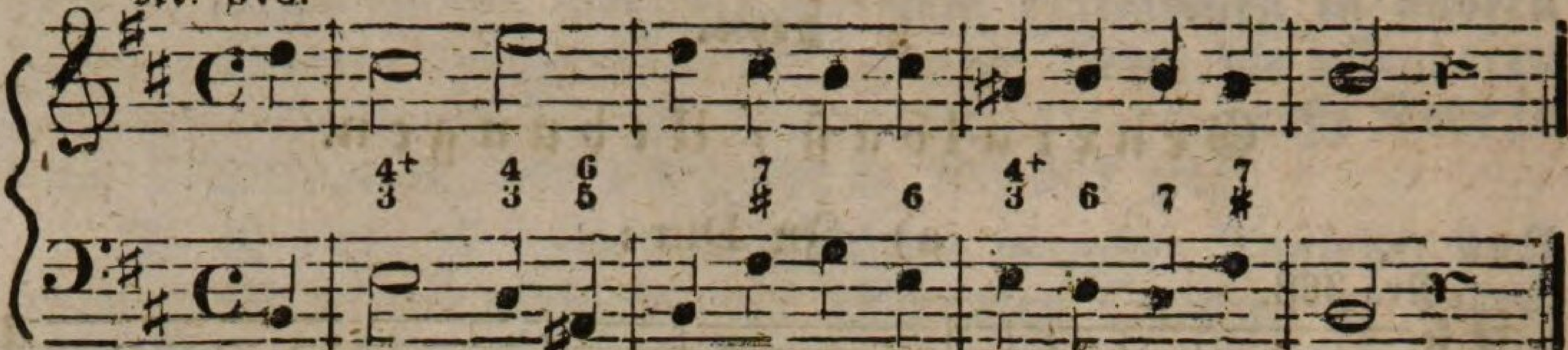


b) In Moll:
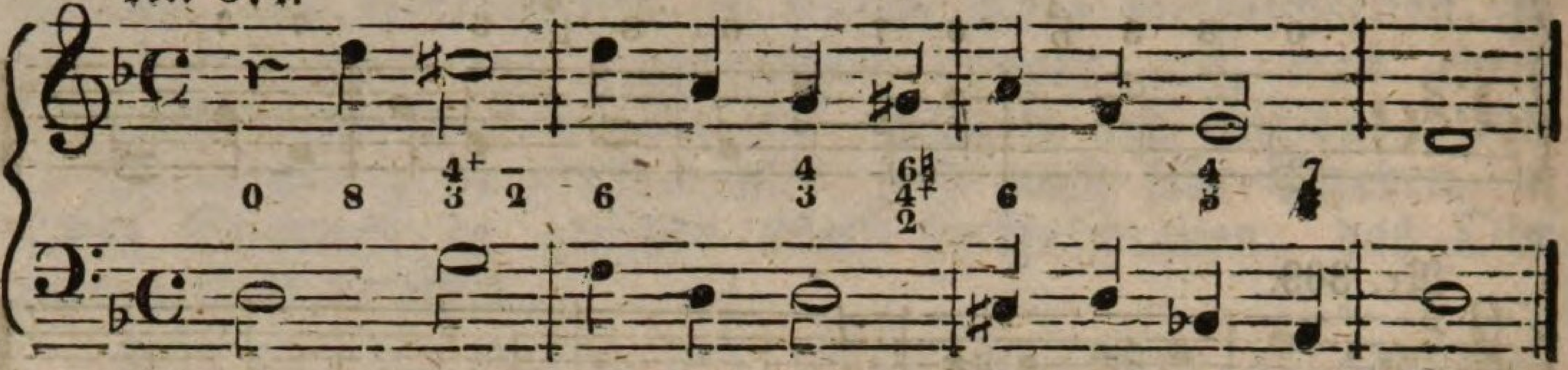
Nr. 372.
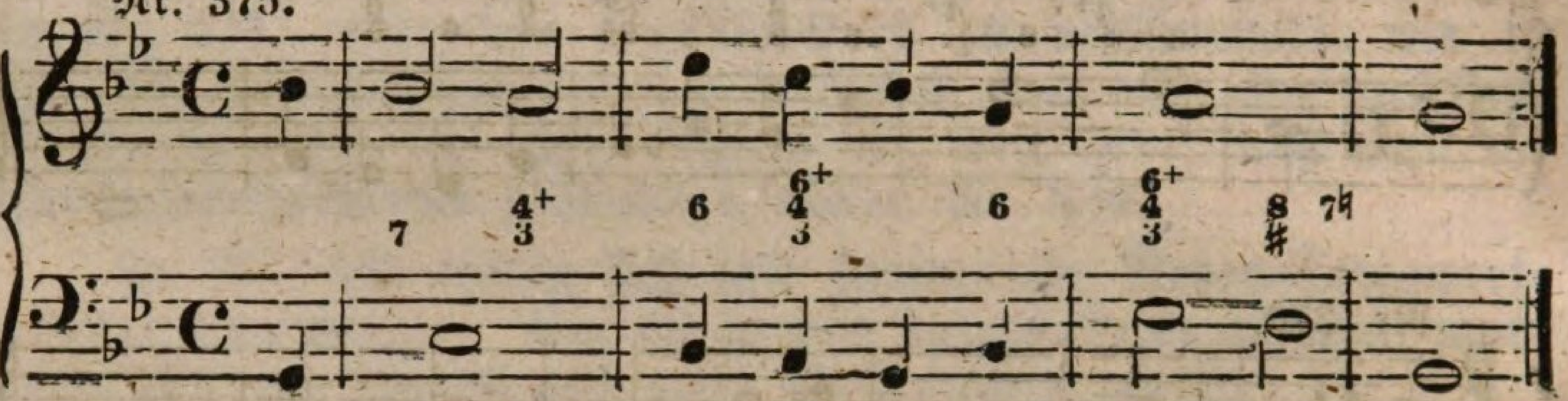


Nr. 373.



Nr. 374.



Nr. 375.



Aufgaben.

144. Die 4. Leiterstufe in G-dur ist mit einem Terzquartakkord zu besetzen, welcher dann a) als eigentlicher, b) als uneigentlicher Terzquartakkord zu verwenden ist!

145. In G- und F-dur, ferner in E- und D-moll sind Tonsätze zu bilden, in welchen die wichtigsten uneigentlichen Terzquartakkorde angewendet erscheinen!

---

§. 109.
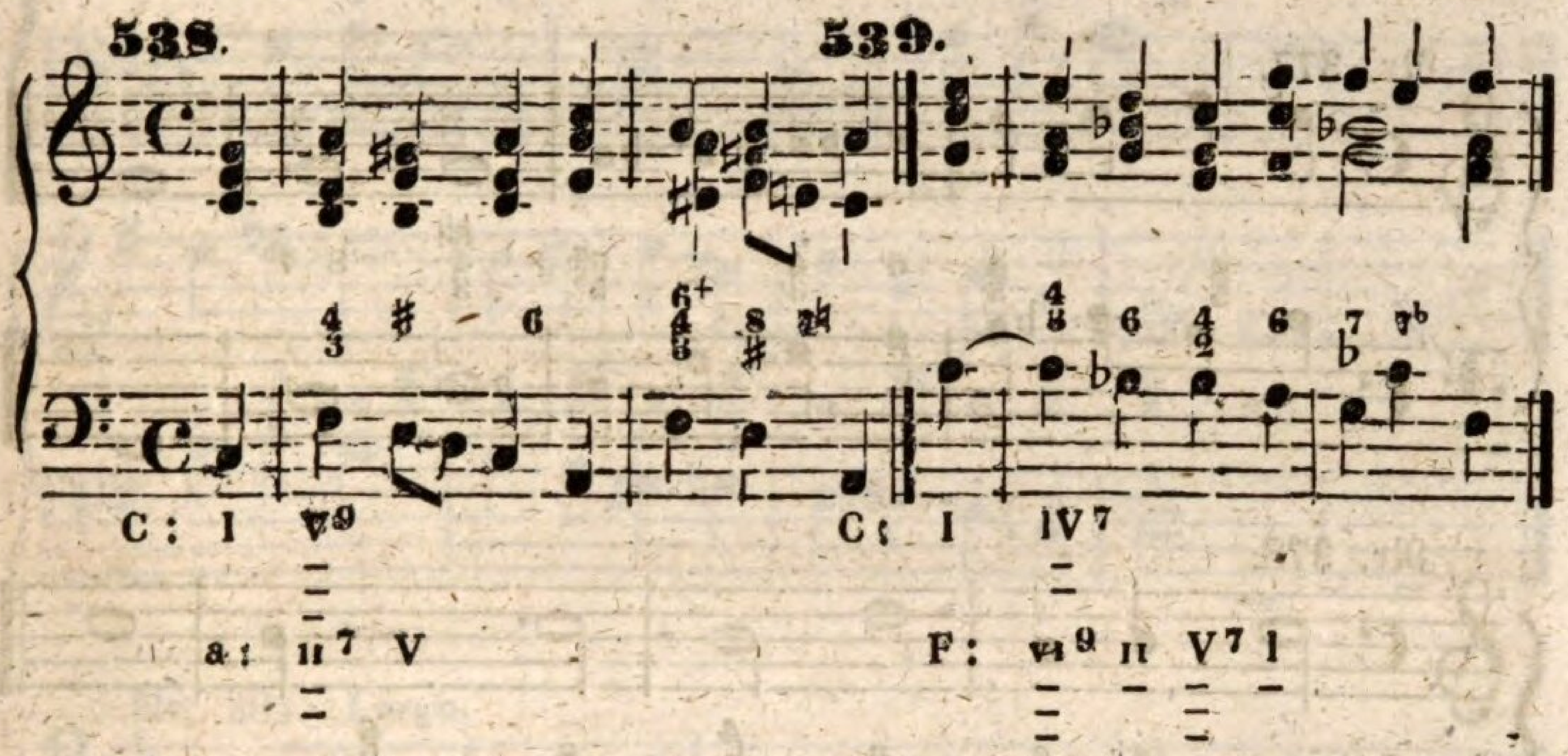
Verwendung des uneigentlichen Terzquartakkords zu Ausweichungen.
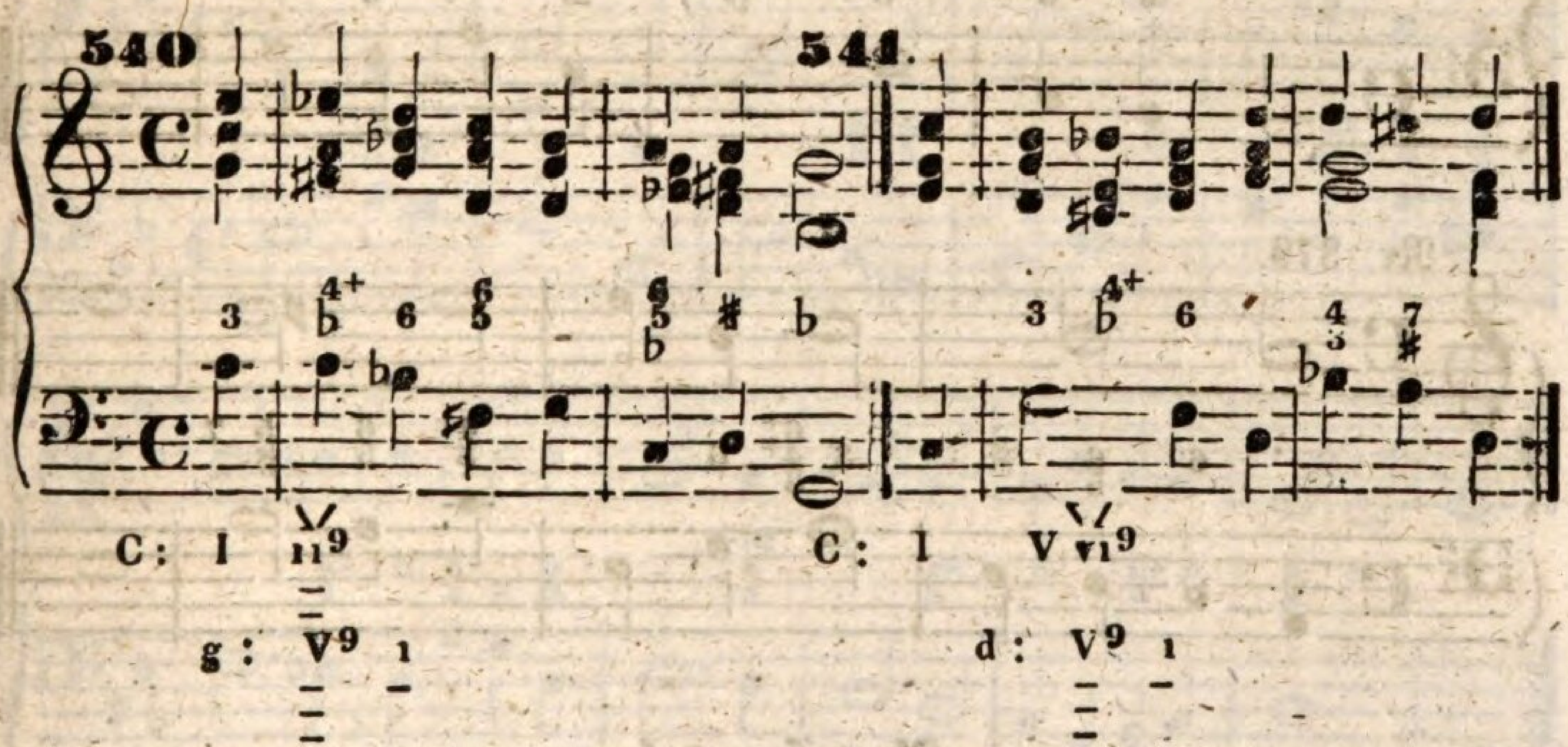
1. Mehrdeutiges Auffassen der uneigentlichen Terzquartakkorde führt auch hier auf mannigfache Weise zu Ausweichungen. Wir machen bloß folgende Fälle namhaft:

a) Man kann einen uneigentlichen Terzquartakkord als einen

eigentlichen (538) und umgekehrt einen eigentlichen als einen uneigentlichen Terzquartakkord betrachten (539).
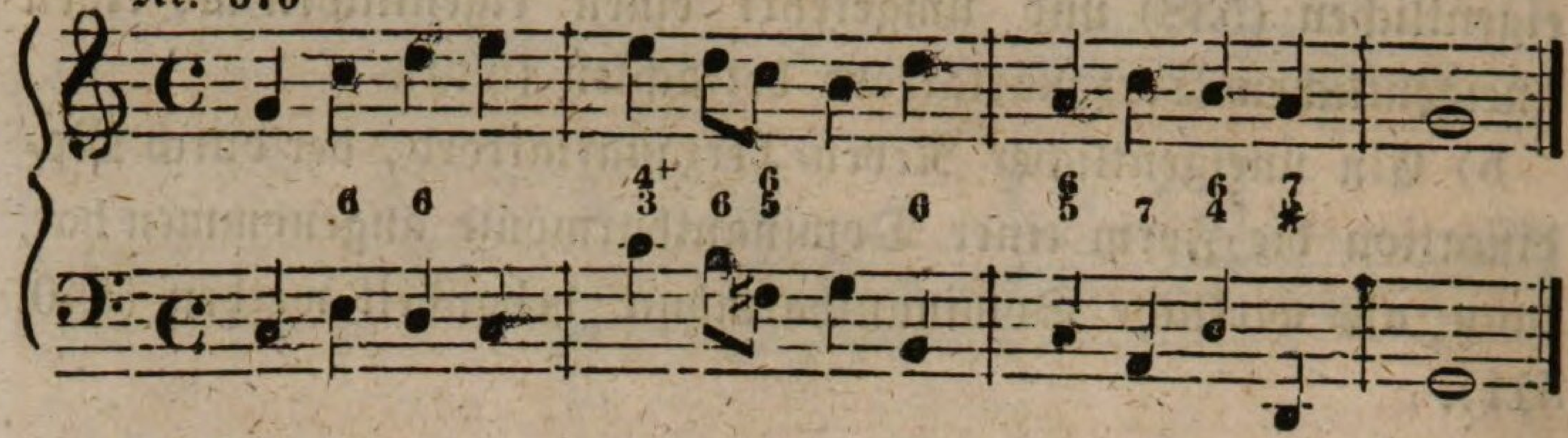
b) Ein uneigentlicher Neben-Terzquartakkord, der durch Modification die Form einer Dominantharmonie angenommen hat, kann als wirkliche Dominantharmonie behandelt werden (540, 541).
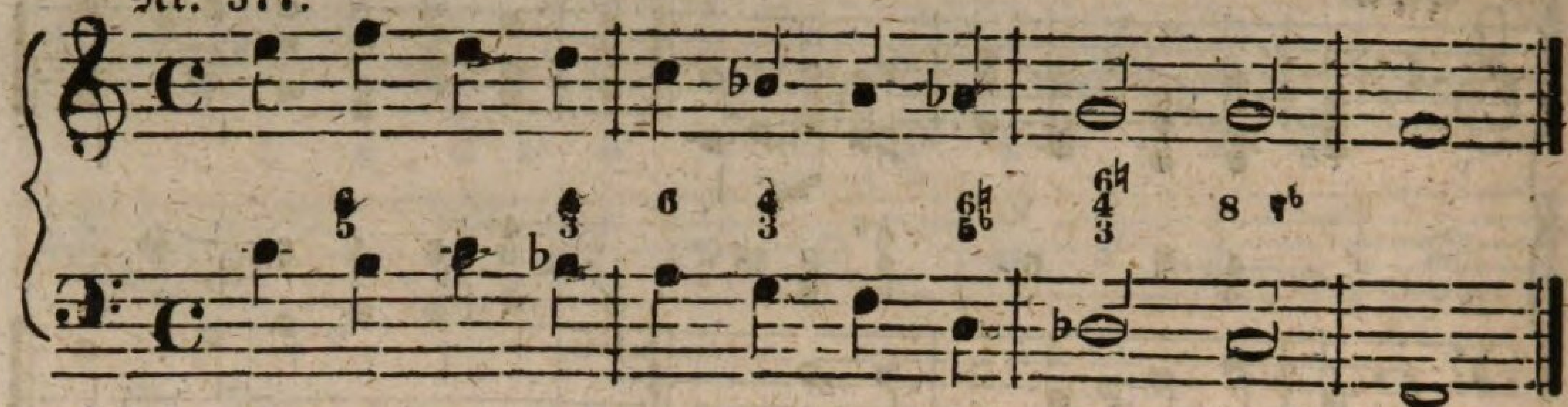




2. Zuweilen gewinnt es den Anschein, als ob eine Ausweichung durch einen uneigentlichen Terzquartakkord bewirkt worden sei, während die Ausweichung geistig bereits in einem vorhergehenden Akkorde vollzogen sein kann und der Terzquartakkord nur dazu dient, die neue Tonart genauer zu charakterisiren. Dieser Fall zeigt sich in 378 und 379 der folgenden Generalbaß-Uebungen:
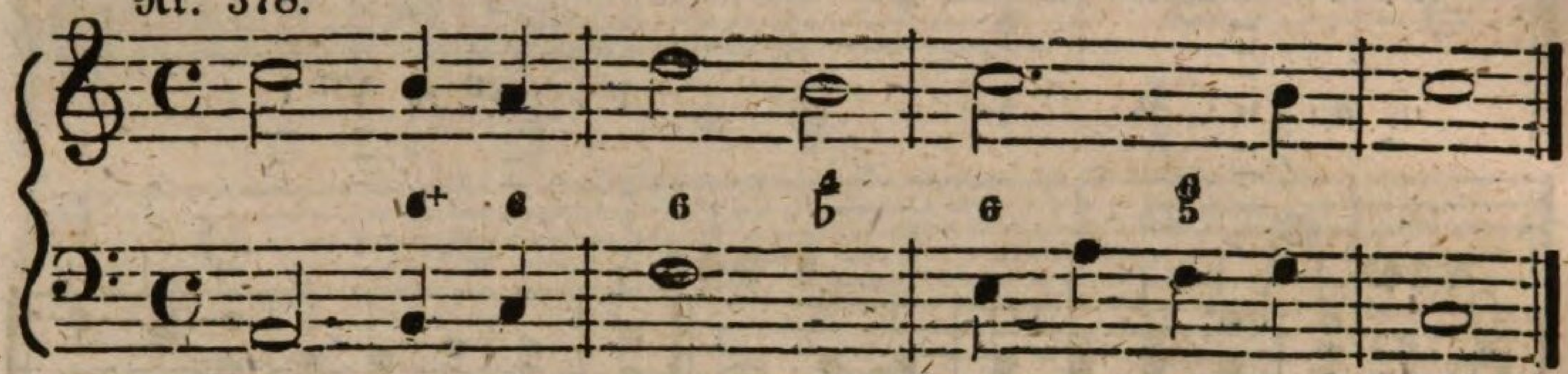
Nr. 376
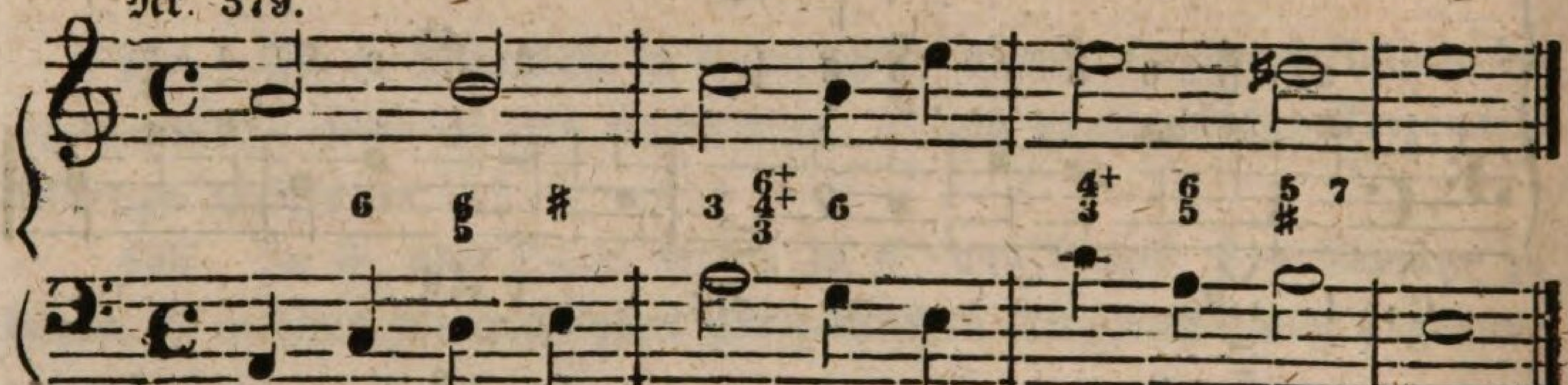


Nr. 377.



Nr. 378.



Nr. 379.



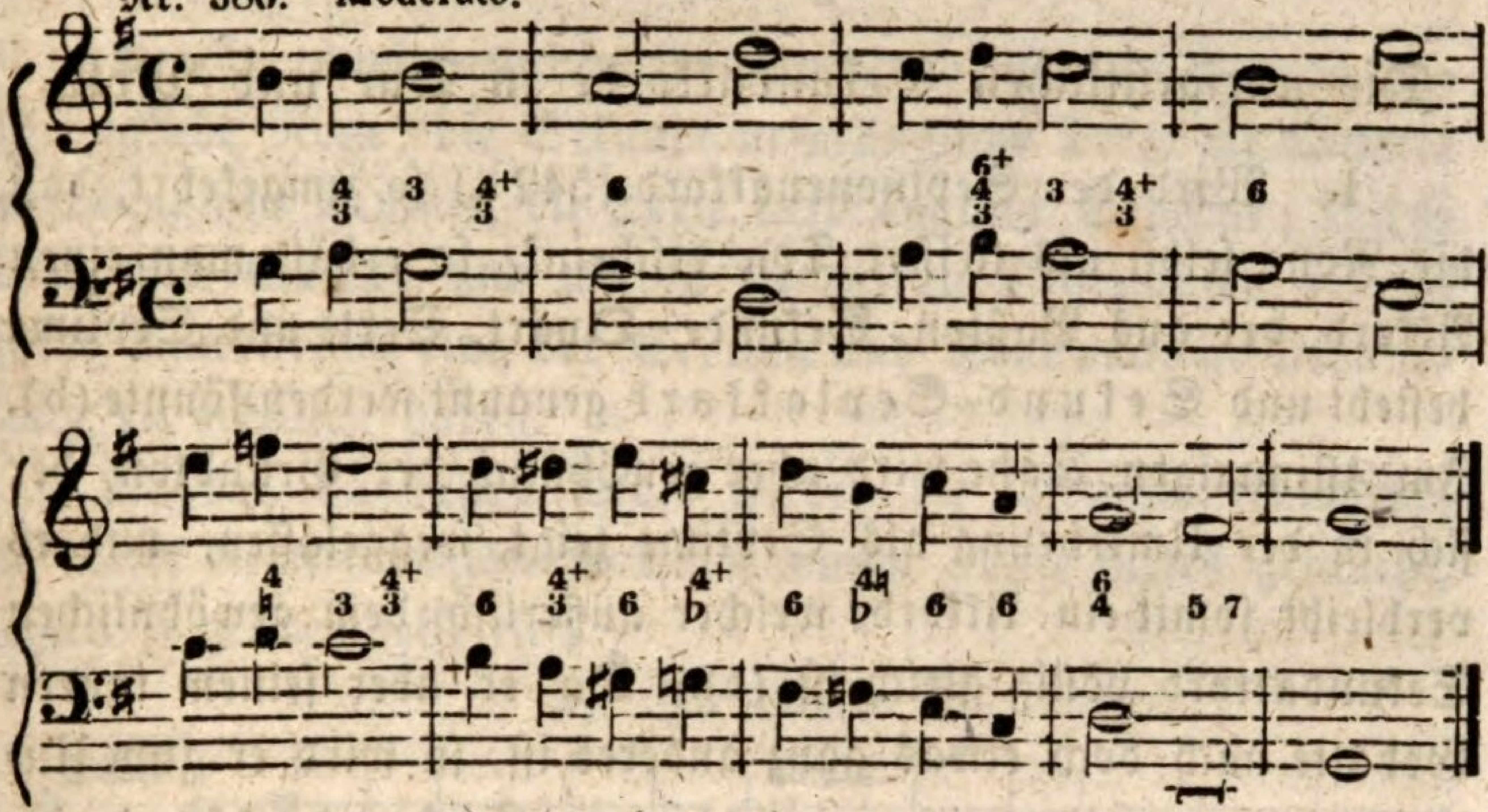
Aufgabe.

146. Von D-dur und H-moll ausgehend sind unter Benützung uneigentlicher Terzquartakkorde ausweichende Modulationen in benachbarte Tonarten zu bilden!
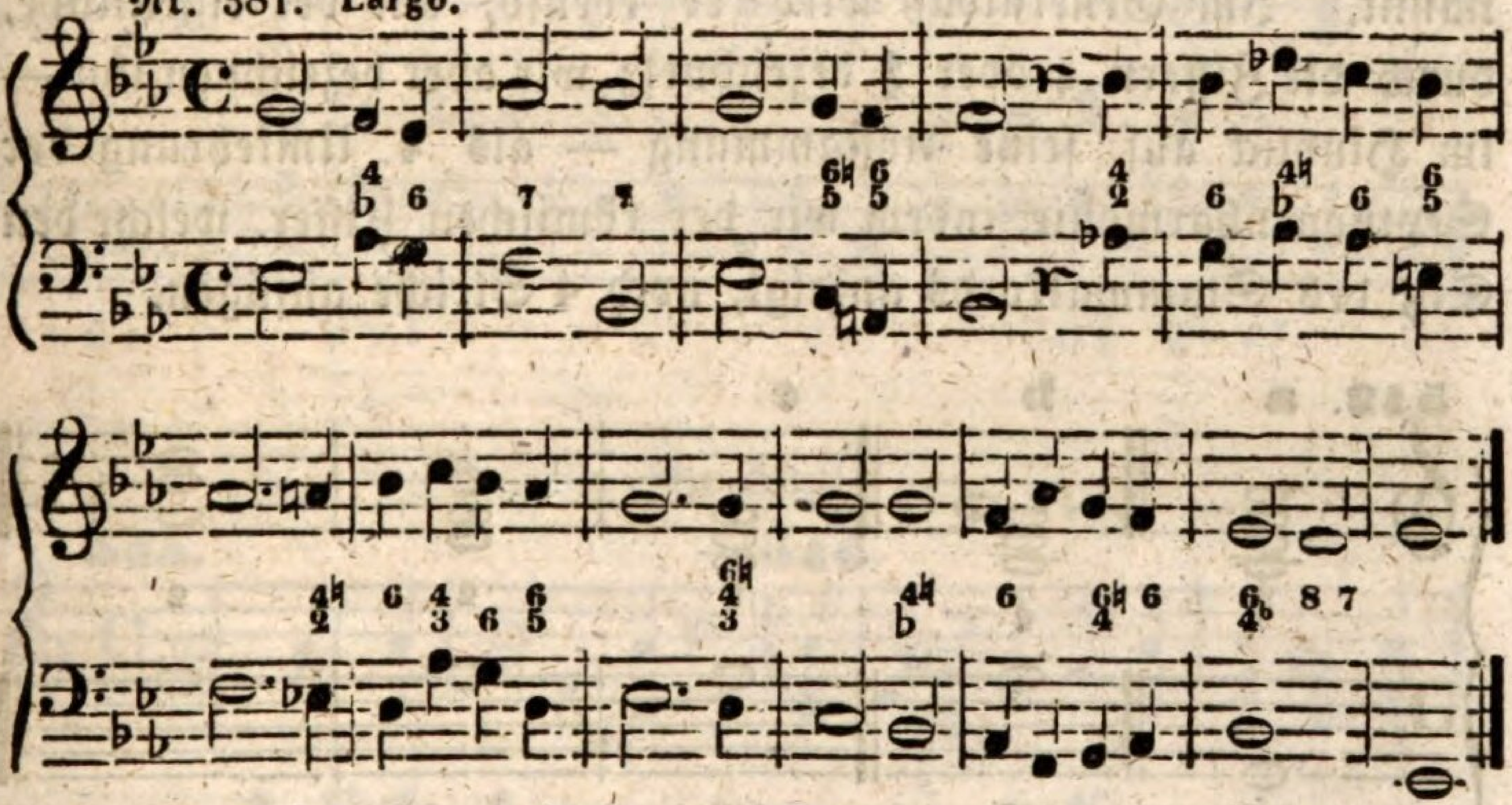
§. 110.

Vermischte Generalbaß-Uebungen.

Nr. 380. Moderato.



Nr. 381. Largo.



Aufgabe.

148. In F-dur und D-moll sind Perioden zu bilden, in denen von uneigentlichen Terzquartakkorden öfters Gebrauch gemacht wird!
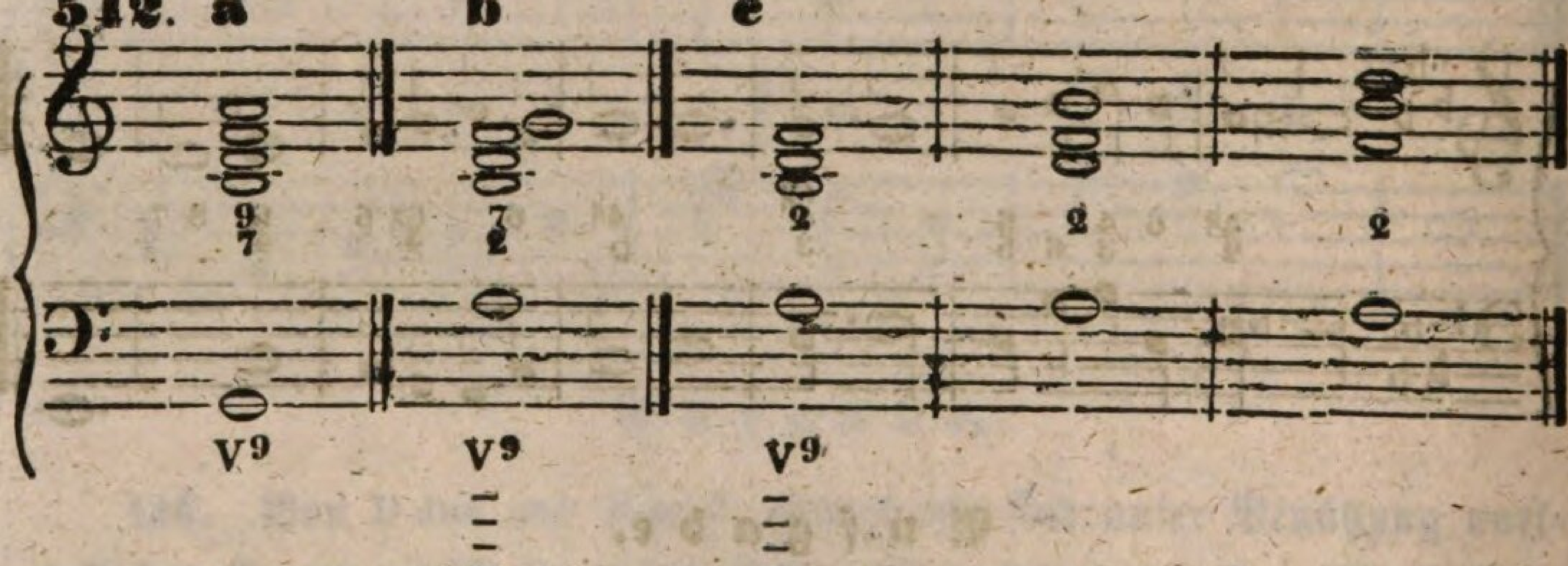
5) Der uneigentliche Sekundakkord.

§. 111.

Die uneigentlichen Sekundakkorde in Dur und Moll.

1. Wird der Septnonenakkord (542 a) so umgekehrt, daß die None selbst als tiefster Ton erscheint, so erhält man einen Akkord, der aus Baßton, Sekunde, Quart, Sexte und Septime besteht und Sekund-Septakkord genannt werden könnte (b). Im 4stimmigen Satze wird aber gewöhnlich der Grundton, der sich in der Umkehrung als Septime zeigt, weggelassen, und es verbleibt somit ein Akkord, welcher äußerlich dem gewöhnlichen Sekundakkord völlig gleich ist (c). Da er aber seinem innern Gehalte nach doch etwas ganz anderes ist, so wird er zum Unterschiede von jenem uneigentlicher Sekundakkord genannt. Im Generalbaß wird er ebenso, wie der eigentliche, durch die Ziffern 2 oder $\frac{4}{2}$ bezeichnet; wir aber bezeichnen ihn — im Hinblick auf seine Abstammung — als 4. Umkehrung der Septnonenharmonie, indem wir der römischen Ziffer, welche den Sitz des Stammakkords anzeigt, noch 4 Striche anfügen.

542. a b c



2. Alle Septnonenakkorde des Dur- und Mollgeschlechtes lassen sich so umkehren, daß uneigentliche Sekundakkorde daraus entstehen.

Aufgabe.

148. Sämmtliche Septnonenakkorde in C-dur und A-moll sind durch Umkehrung in uneigentliche Sekundakkorde zu verwandeln!
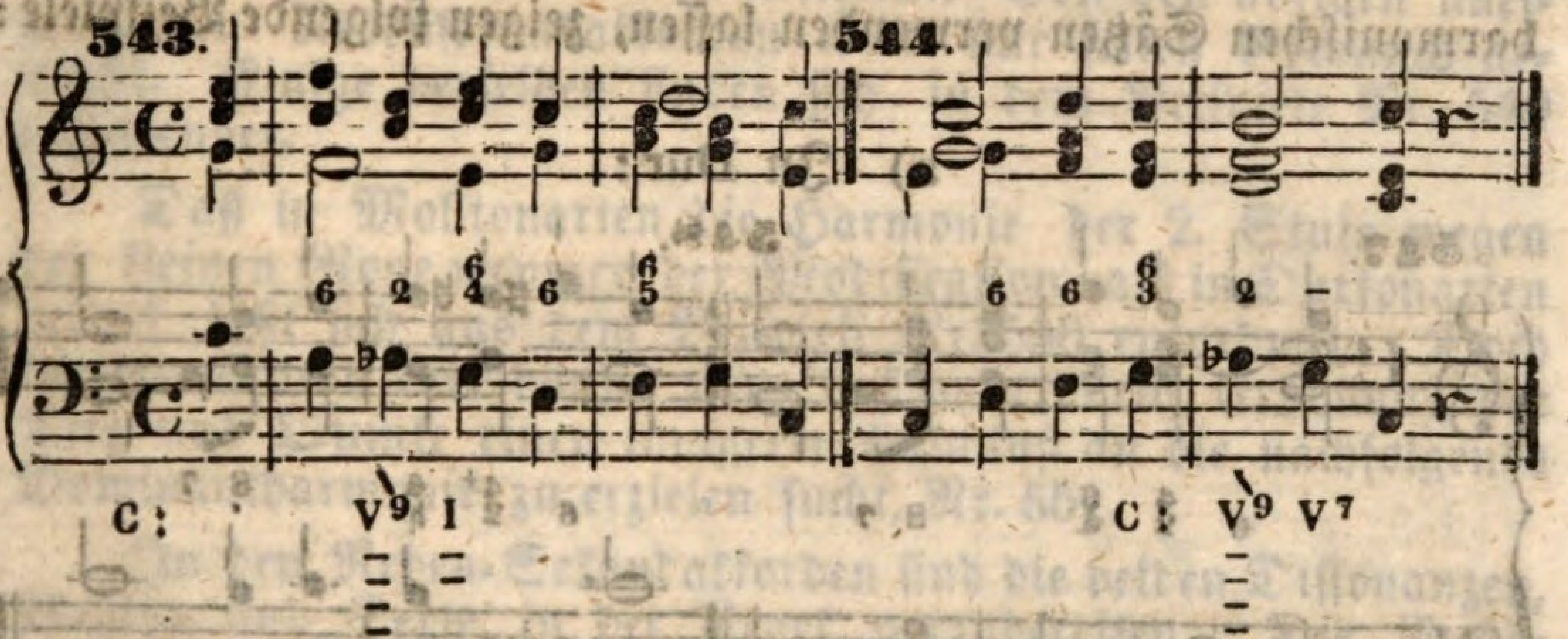
§. 112.

Verwendung der uneigentlichen Sekundakkorde zu harmonischen Sätzen.

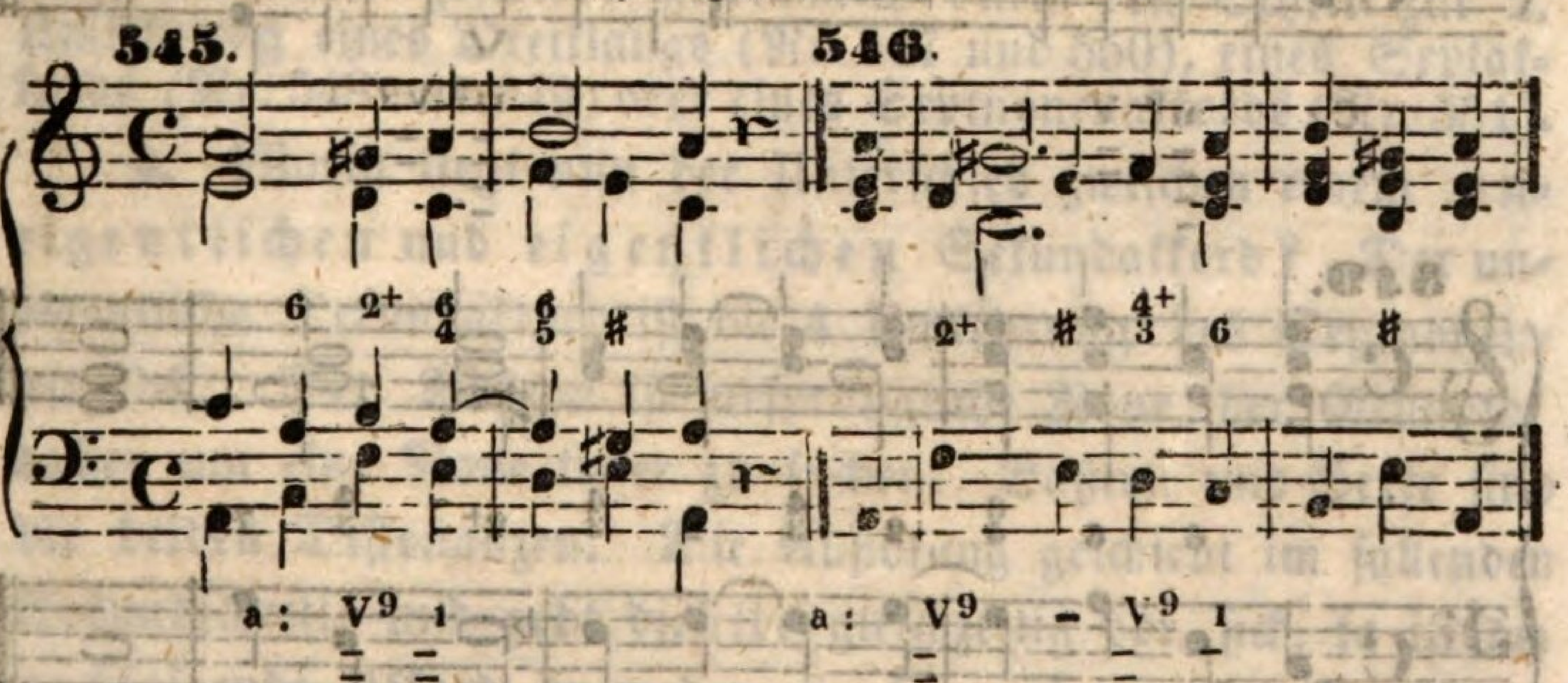
1. Im uneigentlichen Sekundakkord ist der Baßton ursprüngliche None, die Sekunde ursprüngliche Terz, die Quarte ursprüngliche Quinte, die Sexte ursprüngliche Septime; Baßton und Sexte sind mithin die beiden Dissonanzen, die bei ihrer Anwendung eine der Septime und None analoge Behandlung zu erhalten haben.

2. Am häufigsten findet wieder die Dominantharmonie in dieser Umkehrungsform Anwendung. Wie dieses geschieht, zeigen folgende Beispiele:

a) In Dur:



b) In Moll:



In Nr. 543 und 544 sollte eigentlich die große None, nämlich a statt as, im Basse liegen. Da aber dieser Ton nicht bloß in Mittelstimmen, sondern auch im Basse ziemlich herbe klingt,

so hat man es vorgezogen, durch Modification eine Milderung eintreten zu lassen.
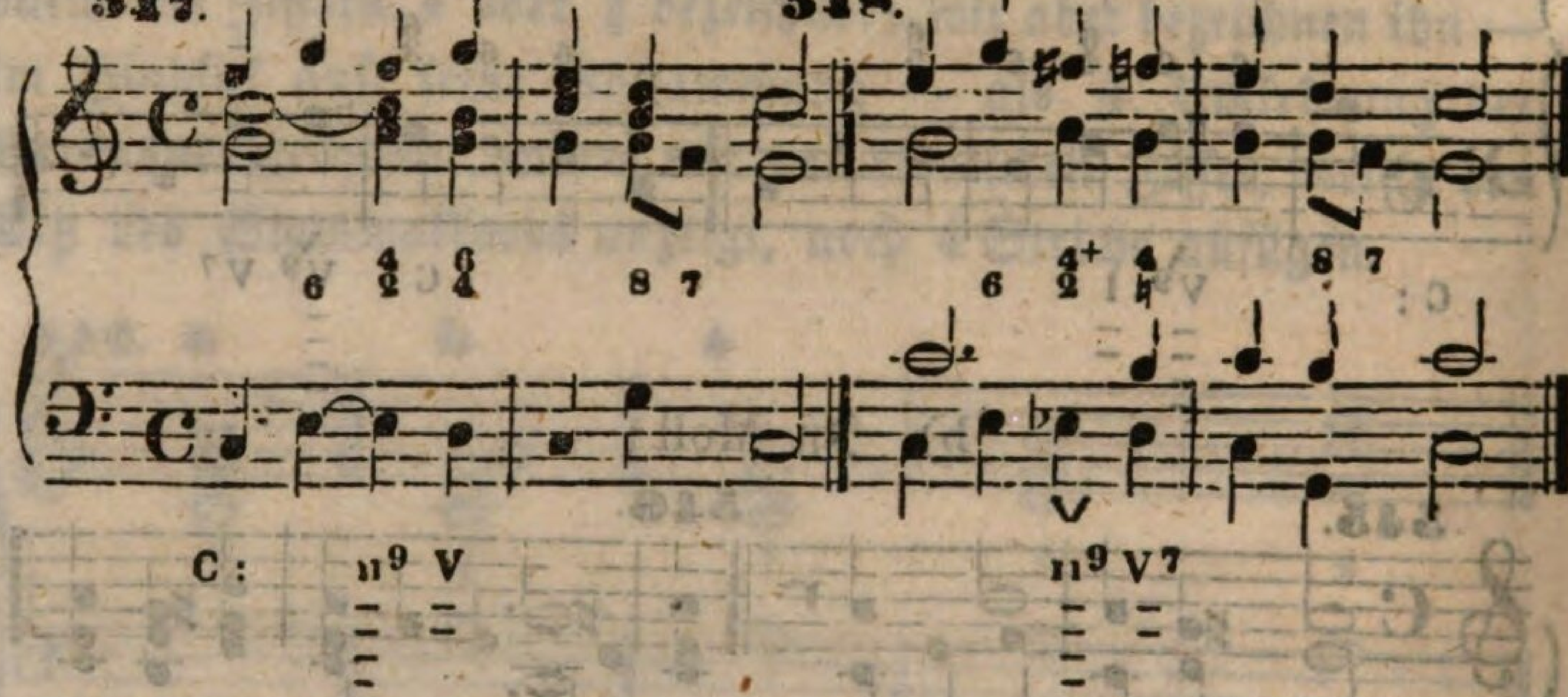
Die Auflösung der beiden Dissonanzen erfolgt in Nr. 543 und 545 gleichzeitig, in Nr. 544 successive. In Nr. 546 tritt der besondere Fall ein, daß der uneigentliche Sekundakkord sich auf den uneigentlichen Terzquartakkord zurückzieht, und zwar in der Art, daß die Terzschritte, welche sich dabei im Alt und Baß ergeben würden, vermittelst eines Durchgangstones ausgefüllt werden. In Folge dessen vernimmt das Ohr inmitten der beiden Akkorde einen Dreiklang, der aber nur als Durchgangsakkord zu betrachten ist.

Daß bei gleichzeitiger unverzögerter Auflösung die Dominantnonenharmonie in vierter Umkehrung zum tonischen Quartsextakkord fortschreiten muß, erklärt sich von selbst, wenn man auf die Fortschreitung des Stammakkords und seiner einzelnen Töne hinblickt.

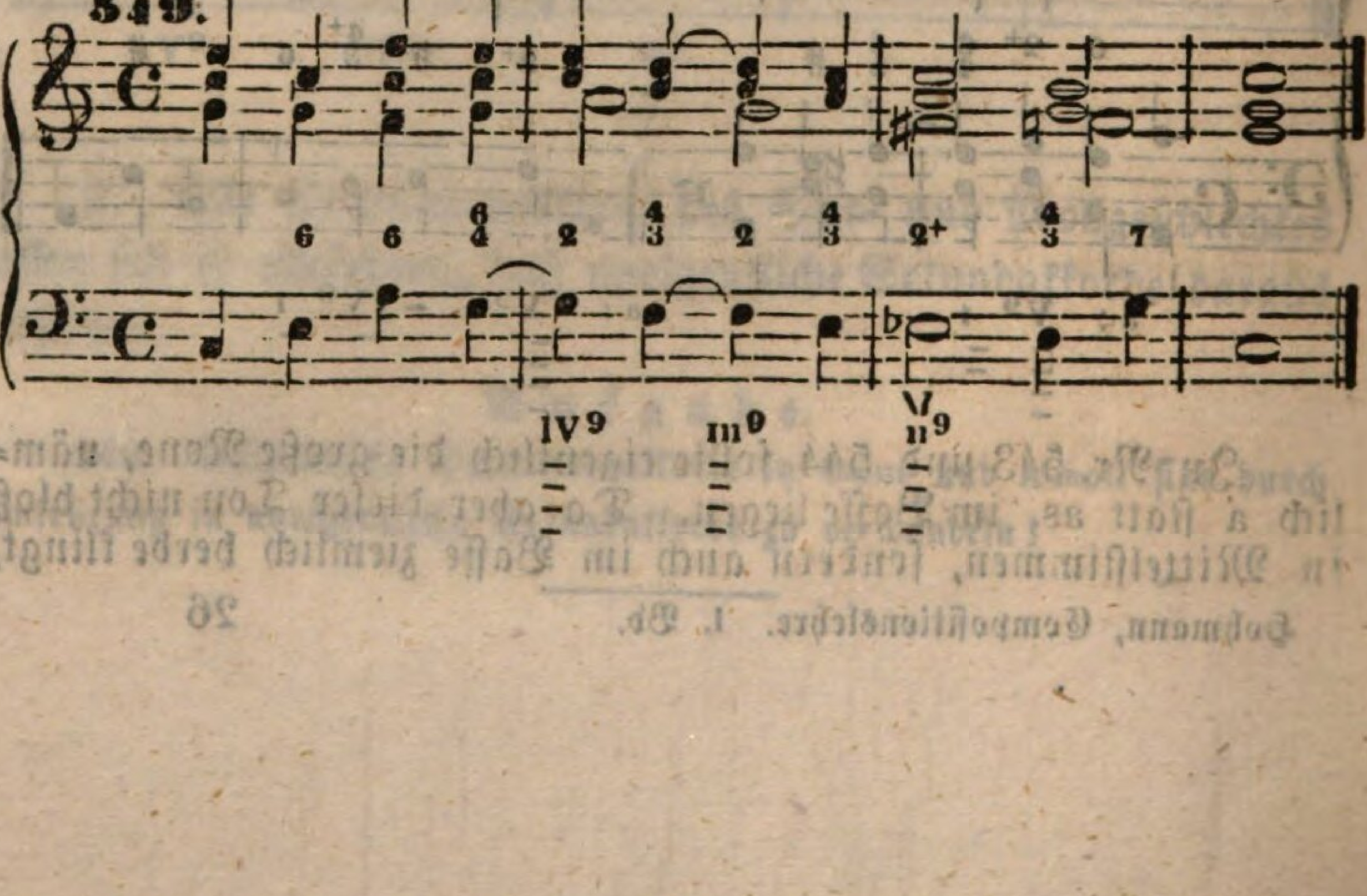
3 Wie sich die uneigentlichen Neben-Sekundakkorde zu harmonischen Sätzen verwenden lassen, zeigen folgende Beispiele:

a) In Dur:
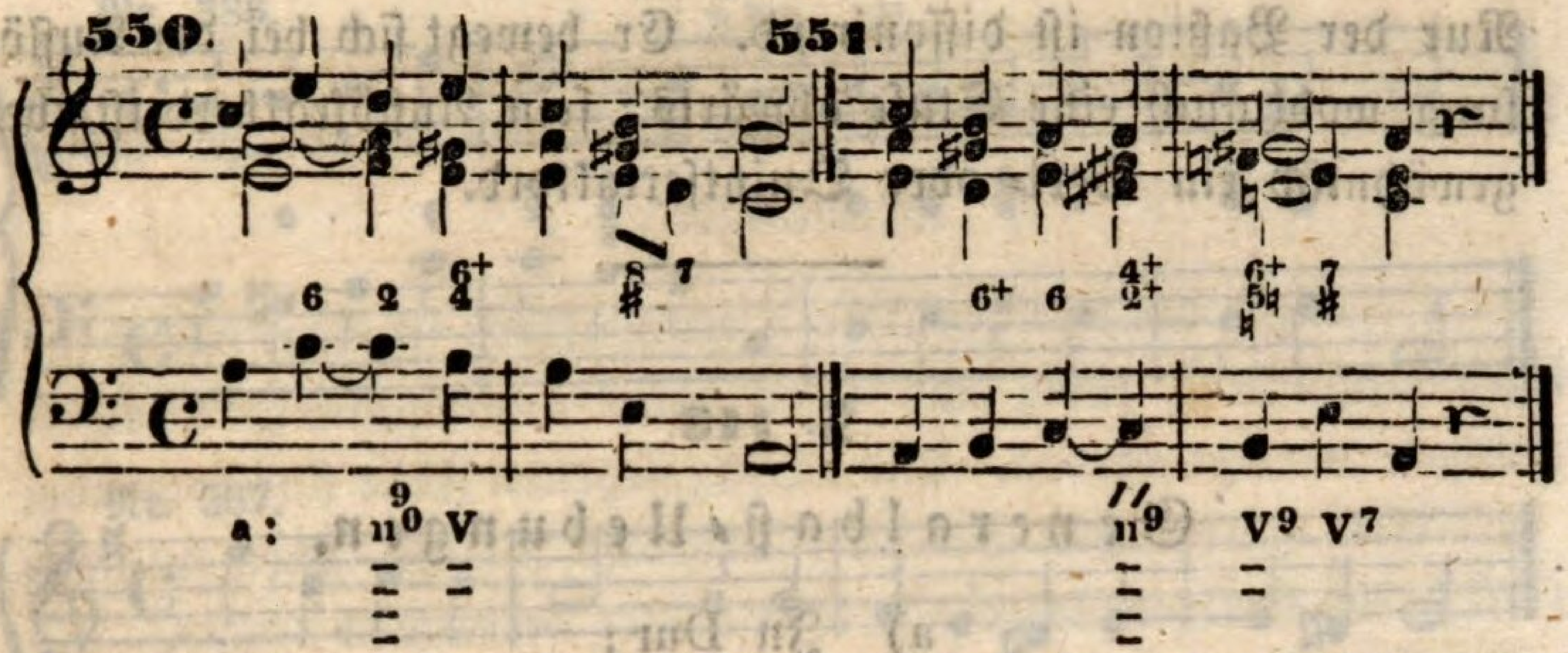
547. 548.



549.



b) In Moll:



In Nr. 547 wird die Septnonenharmonie der 2. Stufe leitertreu angewendet. Wir dürfen uns aber nicht verhehlen, daß in Durtonarten dieser Akkord ziemlich herbe klingt. Eine bessere Wirkung macht derselbe, wenn Terz und None alterirt werden, wie dieß in Nr 548 geschieht. Von den übrigen uneigentlichen Nebensekundakkorden wird nur selten Gebrauch gemacht. Einige derselben finden sich in dem Beispiele Nr. 549 angewendet.

Daß in Molltonarten die Harmonie der 2. Stufe wegen der kleinen None weniger der Modification, als in Durtonarten bedarf, läßt sich aus dem Beispiele Nr. 550 entnehmen. Doch kommt es auch hier häufig vor, daß man durch Erhöhung der Terz und Quinte einen innigeren Anschluß an die nachfolgende Dominantharmonie zu erzielen sucht, Nr. 551.

In den Neben-Sekundakkorden sind die beiden Dissonanzen, Baßton und Sexte, in der Regel vorzubereiten. Die Auflösung derselben geschieht gewöhnlich durch den Schritt zur 2. Umkehrung eines Dreiklangs (Nr 547 und 550), eines Septakkords (Nr. 548 und 549) oder eines Septnonenakkords (Nr. 551).

4. Worin liegt nun der Unterschied zwischen einem uneigentlichen und eigentlichen Sekundakkord? Der uneigentliche Sekundakkord ist die 4 Umkehrung des Septnonenakkords. Der Baßton ist ursprüngliche None, der Grundton daher um eine None tiefer zu suchen. Baßton und Sexte sind die beiden Dissonanzen. Die Auflösung geschieht im fallenden Sekundschritt, und geht dieselbe gleichzeitig vor sich, so ist der nachfolgende Akkord entweder ein Quartsext-, oder Terzquart- oder ein uneigentlicher Quintsextakkord.

Der eigentliche Sekundakkord dagegen ist die 3. Umkehrung eines Septakkords. Der Baßton ist ursprüngliche Septime

der Grundton daher um eine Septime unter ihm zu suchen. Nur der Baßton ist dissonirend. Er bewegt sich bei der Auflösung wohl auch eine Stufe abwärts; sein Auflöseakkord ist aber gewöhnlich ein Sext- oder Quintsextakkord.

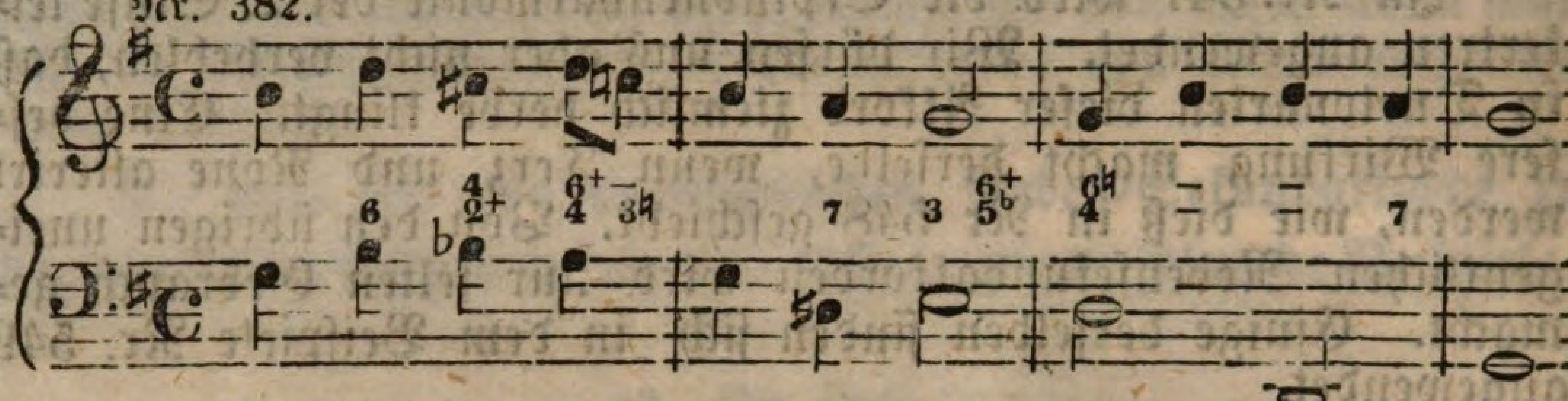
---

§. 113.
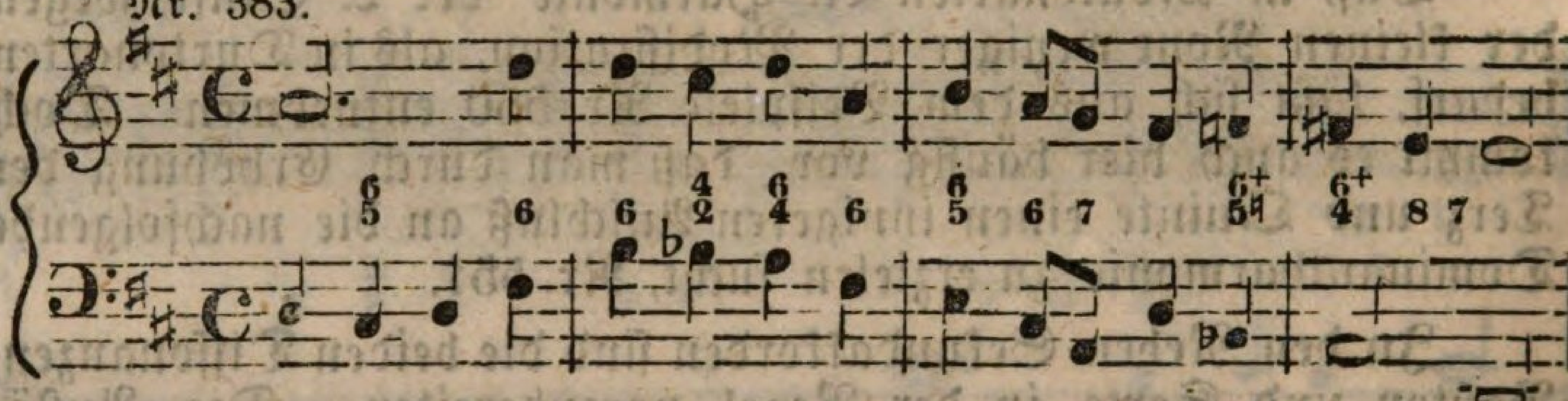
Generalbaß-Uebungen.

a) In Dur:

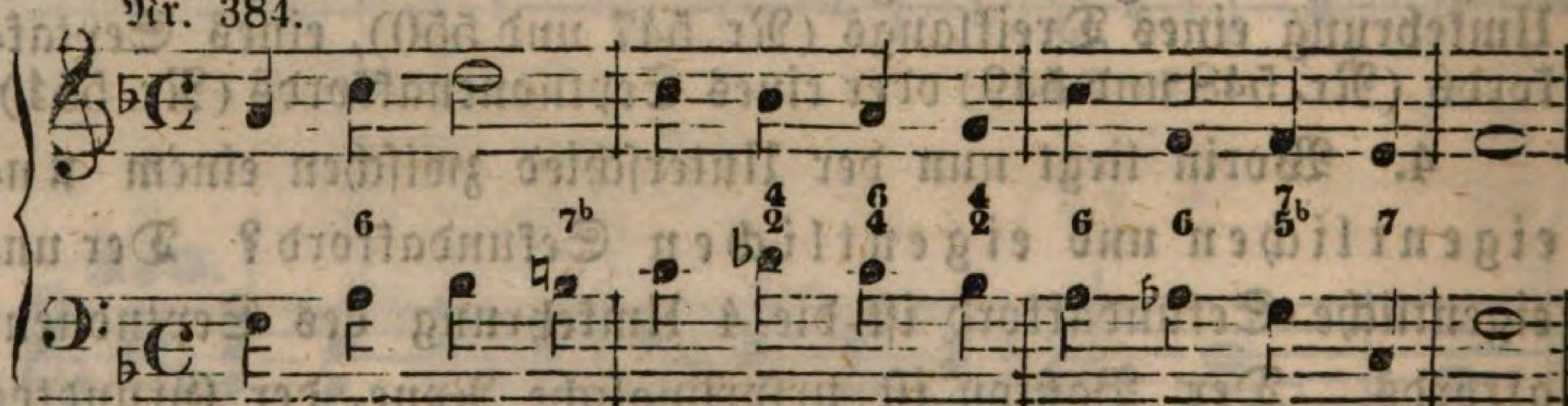
Nr. 382.
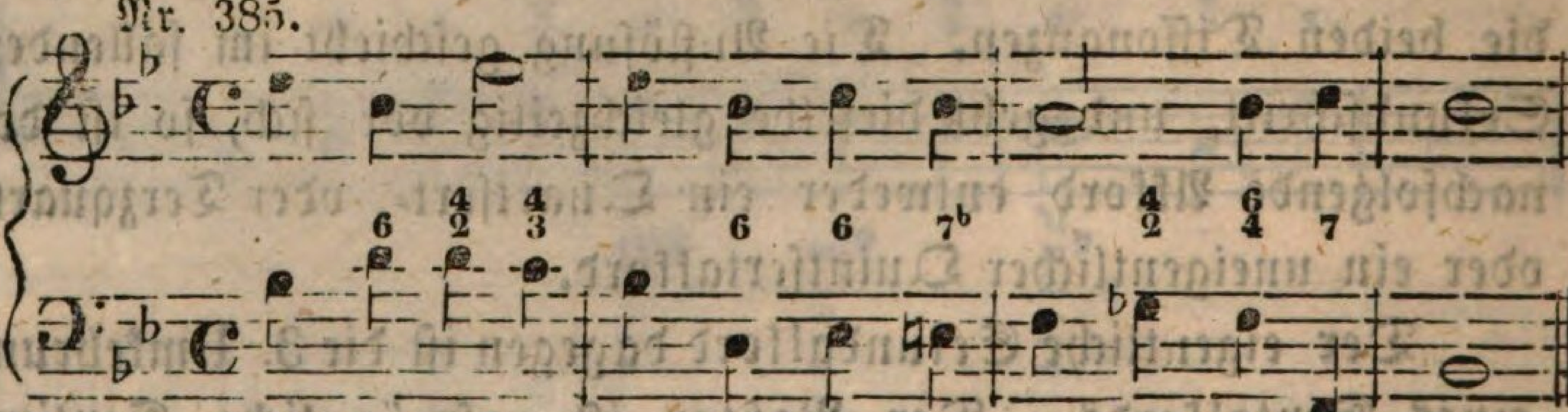


Nr. 383.



Nr. 384.
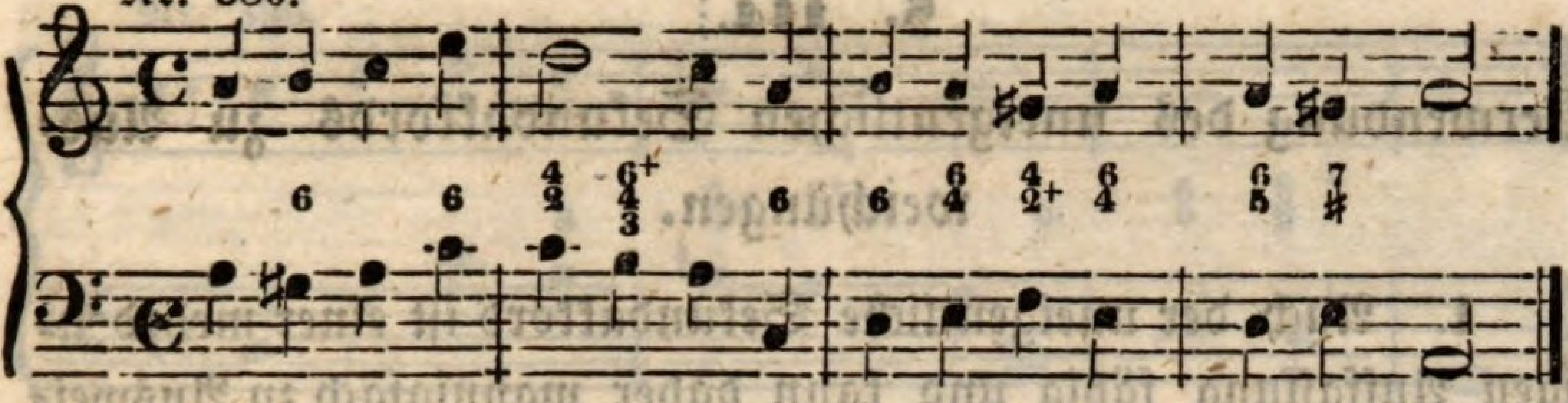


Nr. 385.

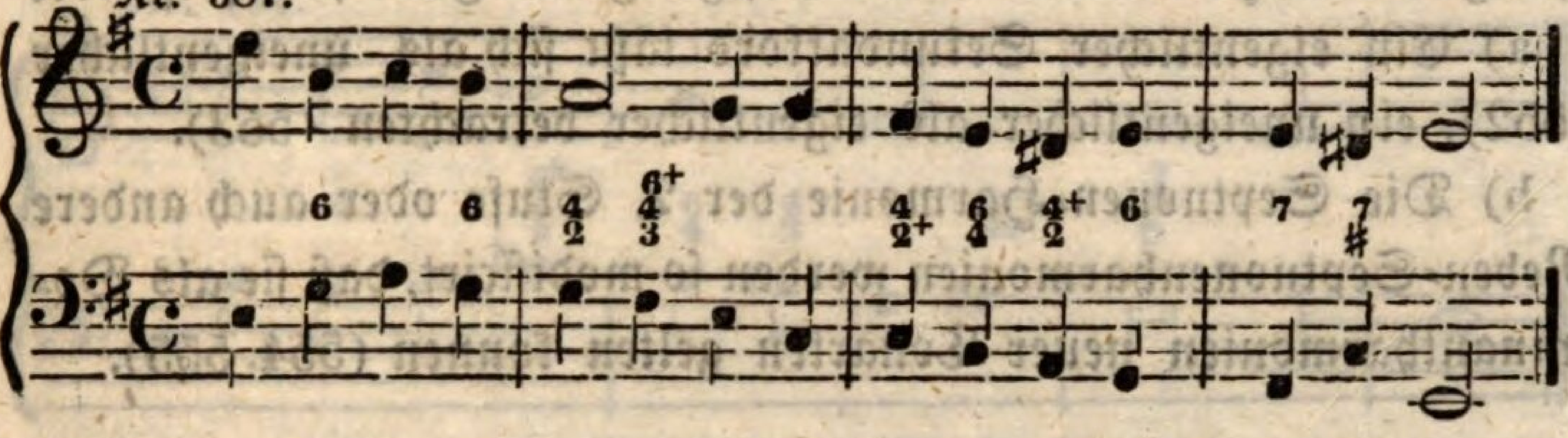


b) In Moll:
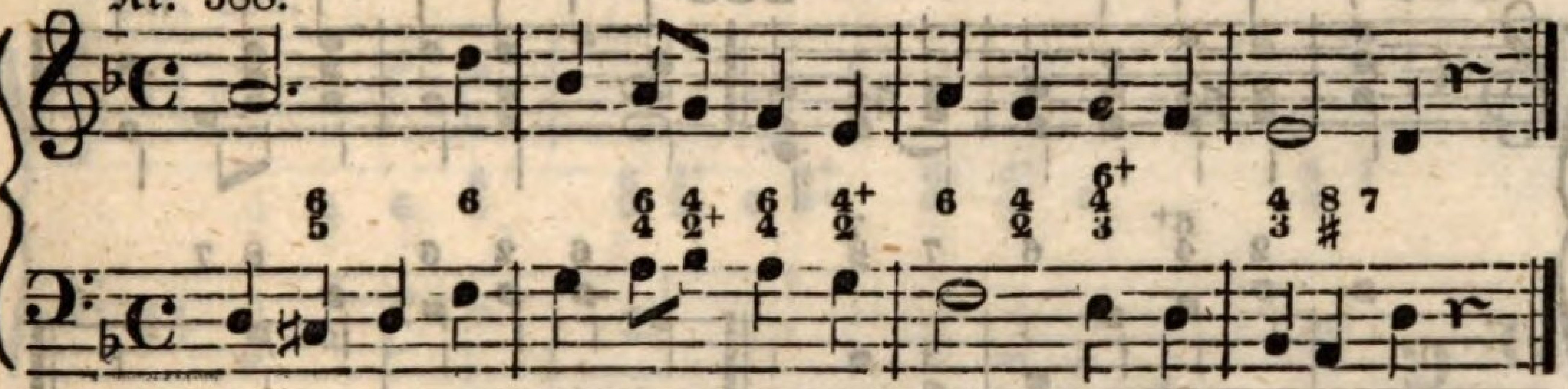
Nr. 386.



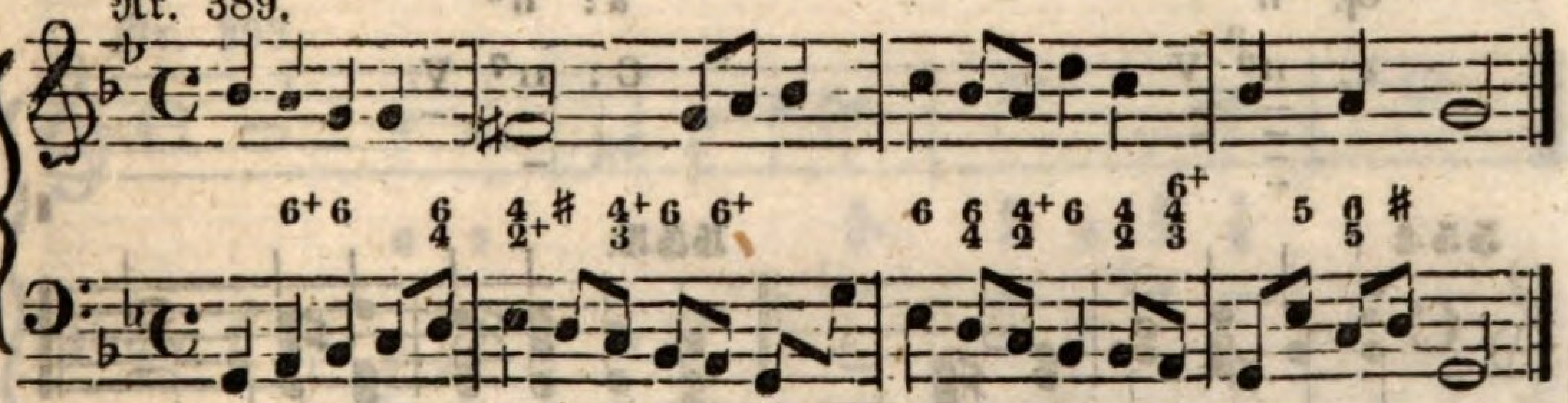
Nr. 387.



Nr. 388.



Nr. 389.



Aufgabe.

149. In A-dur und Fis-moll sind Tonsätze zu bilden, welche den uneigentlichen Sekundakkord enthalten!

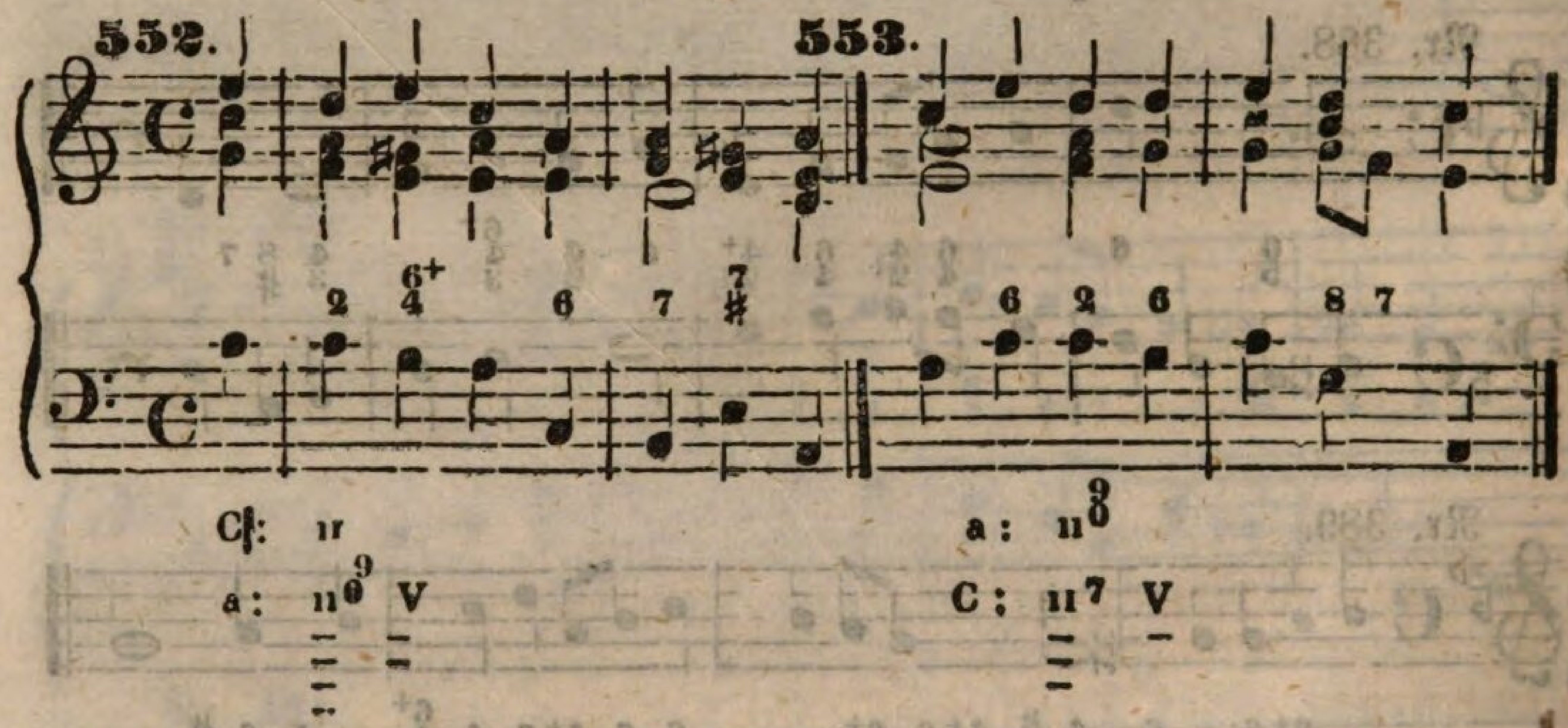
§. 114.

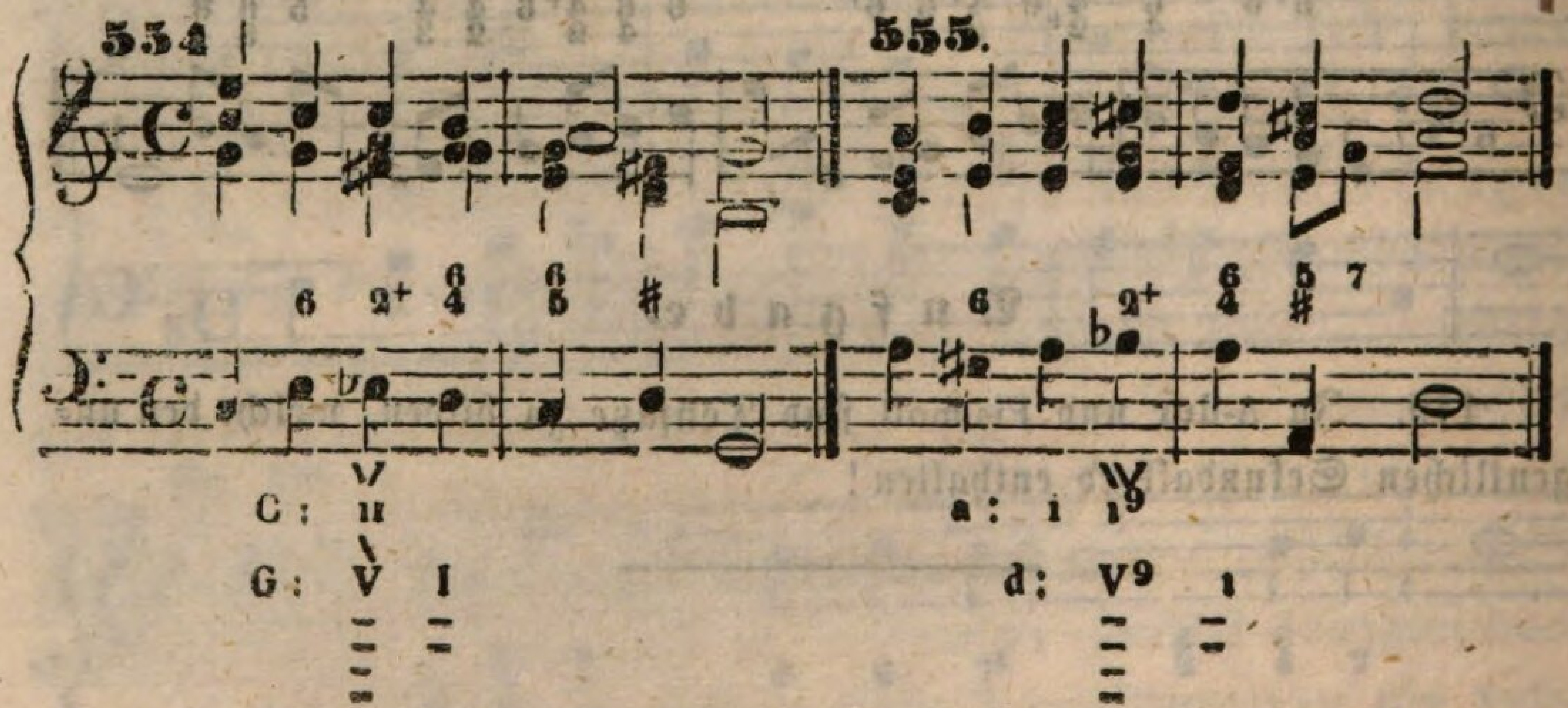
Verwendung des uneigentlichen Sekundakkords zu Ausweichungen.

1. Auch der uneigentliche Sekundakkord ist einer mehrdeutigen Auffassung fähig und kann daher mannigfach zu Ausweichungen benützt werden. Die nächstgelegenen Fälle sind folgende:

a) Ein eigentlicher Sekundakkord läßt sich als uneigentlicher (552), ein uneigentlicher als eigentlicher betrachten (553).
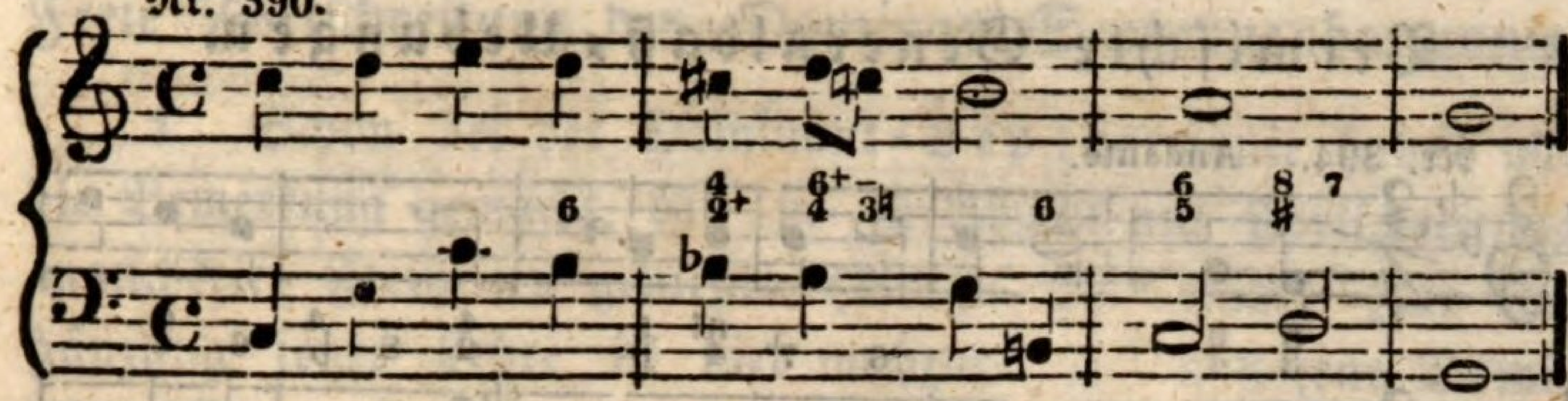
b) Die Septnonen-Harmonie der 2. Stufe oder auch andere Neben-Septnonenharmonien werden so modificirt, daß sie als Dominantharmonien neuer Tonarten gelten können (554. 555).
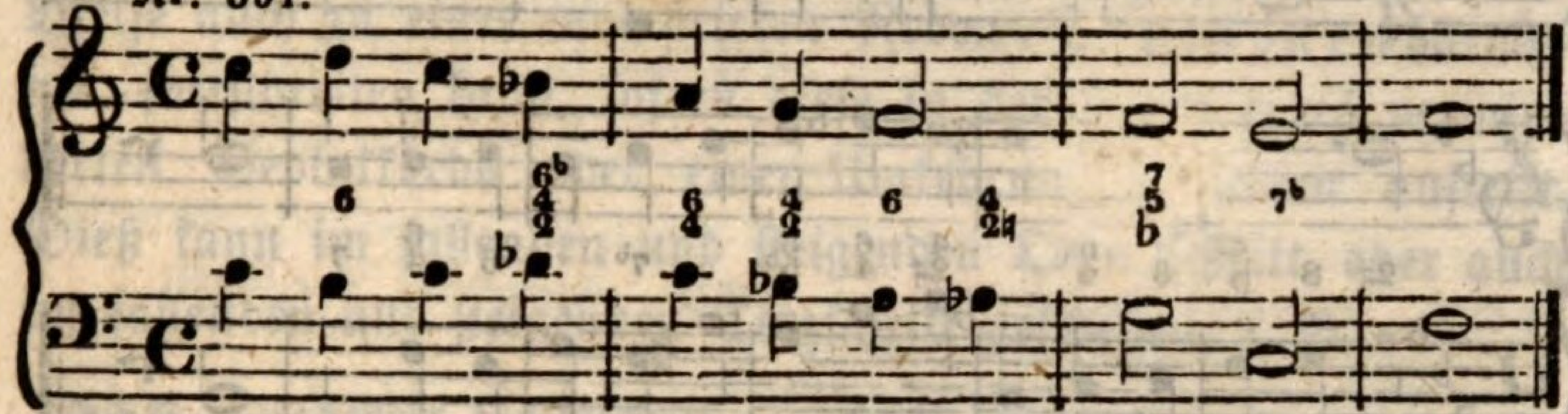




2. Generalbaß-Uebungen.
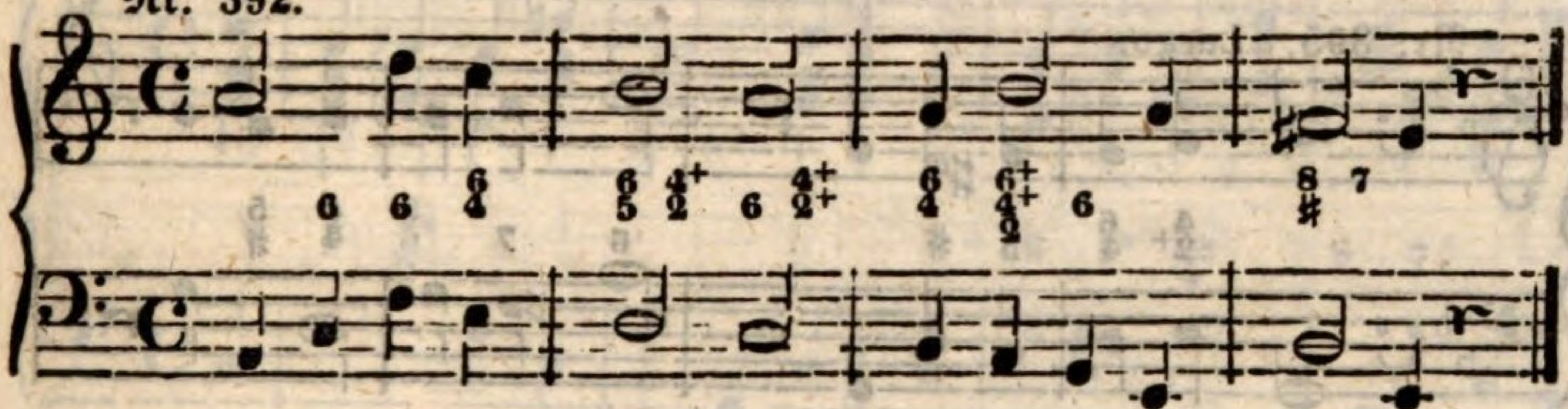
Nr. 390.
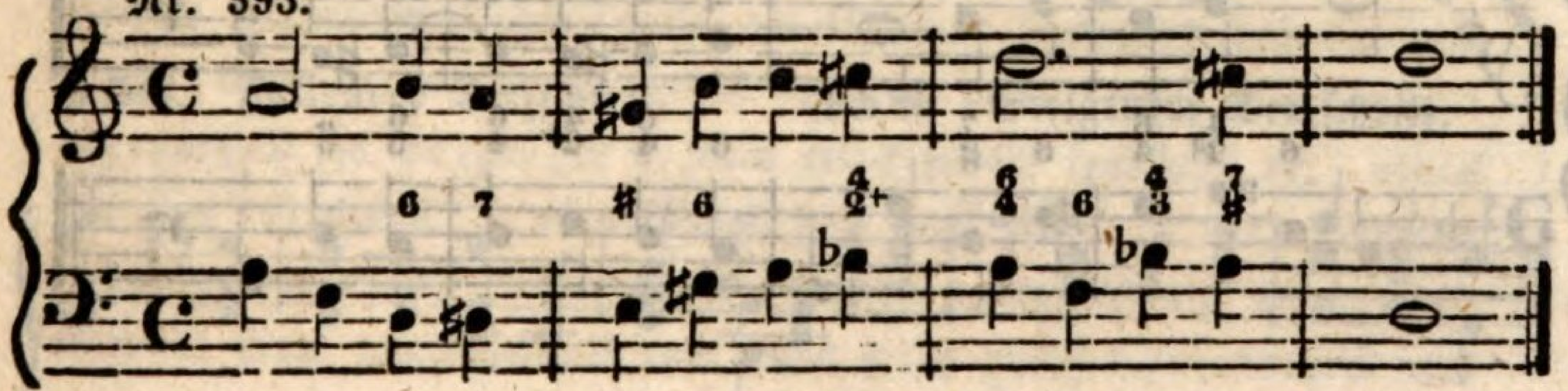


Nr. 391.



Nr. 392.



Nr. 393.
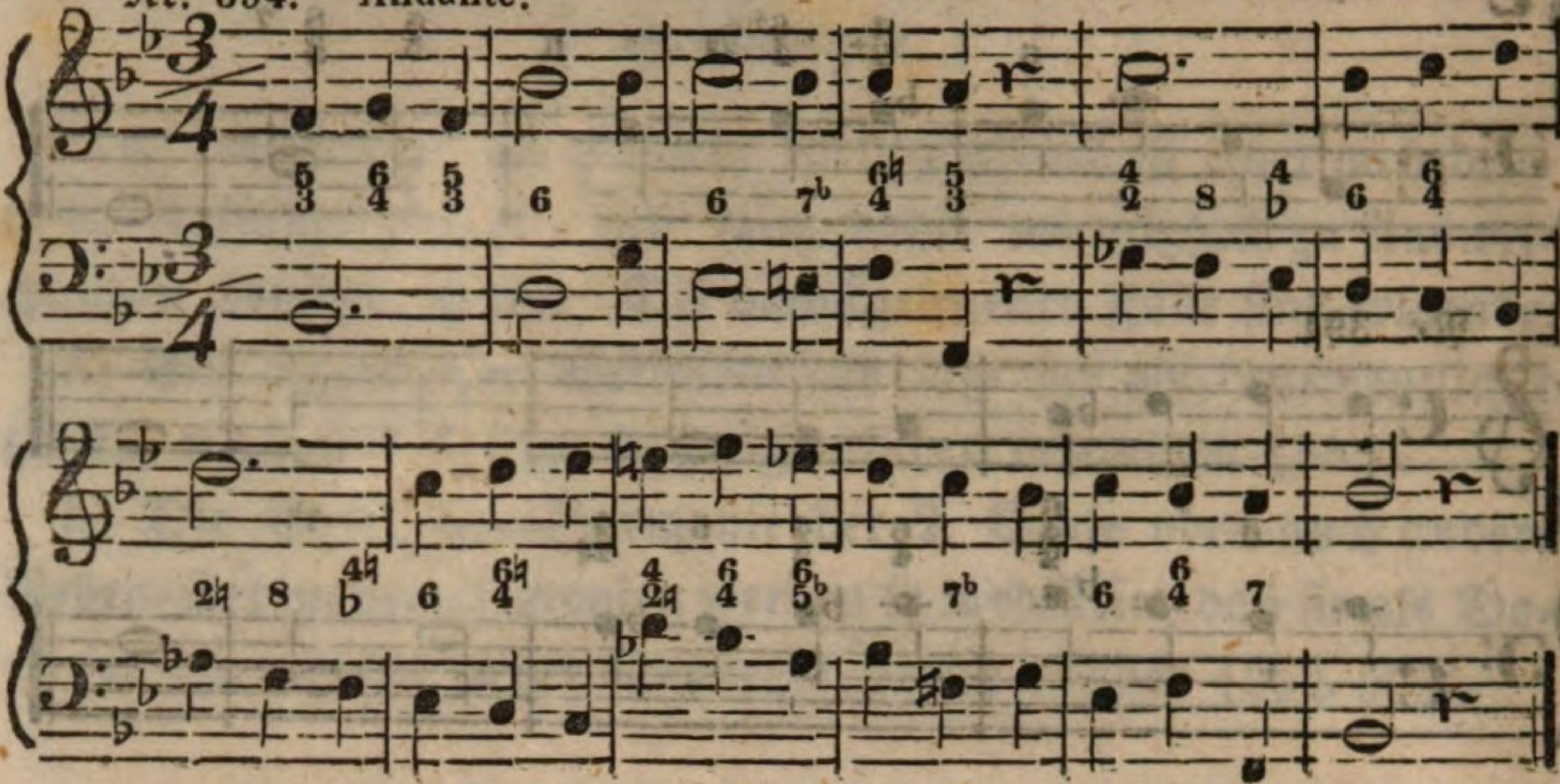


Aufgabe.

150. Es sind — von F-dur und D-moll ausgehend — Versuche anzustellen, unter Benützung des uneigentlichen Sekundakkords Ausweichungen in verwandte Tonarten zu bewirken!

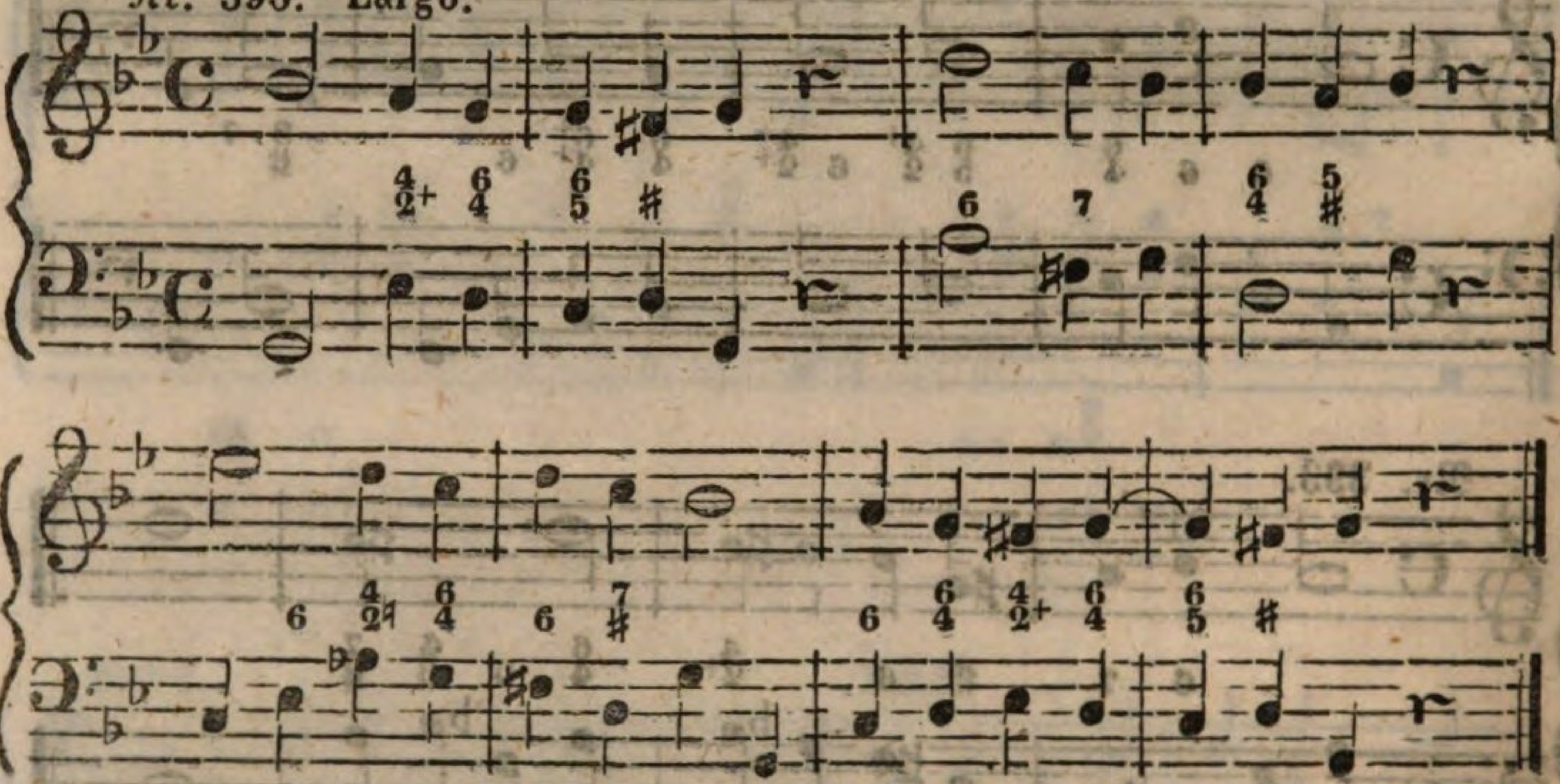
§. 115.

Vermischte Generalbaß-Uebungen.

Nr. 394. Andante.



Nr. 395. Largo.



Aufgabe.

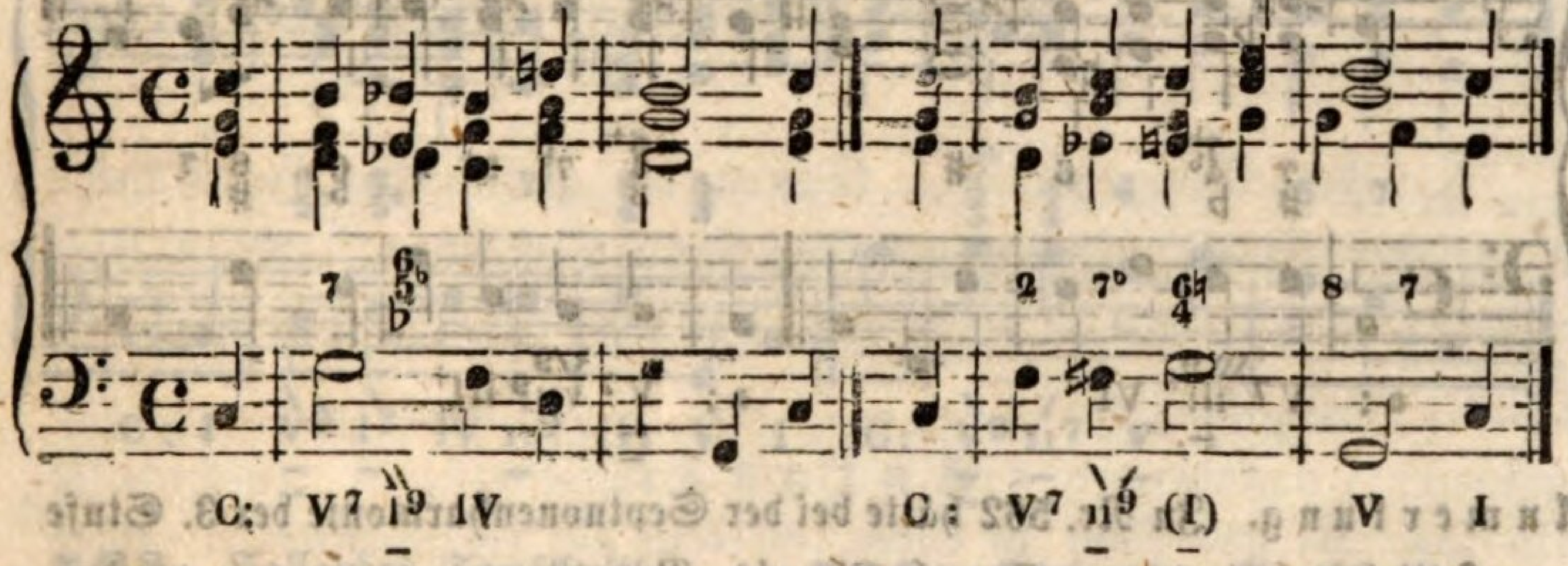
151. In G-dur und E-moll sollen Satzverbindungen oder Perioden gebildet werden, welche den uneigentlichen Sekundakkord mehrfach enthalten!

§. 116.
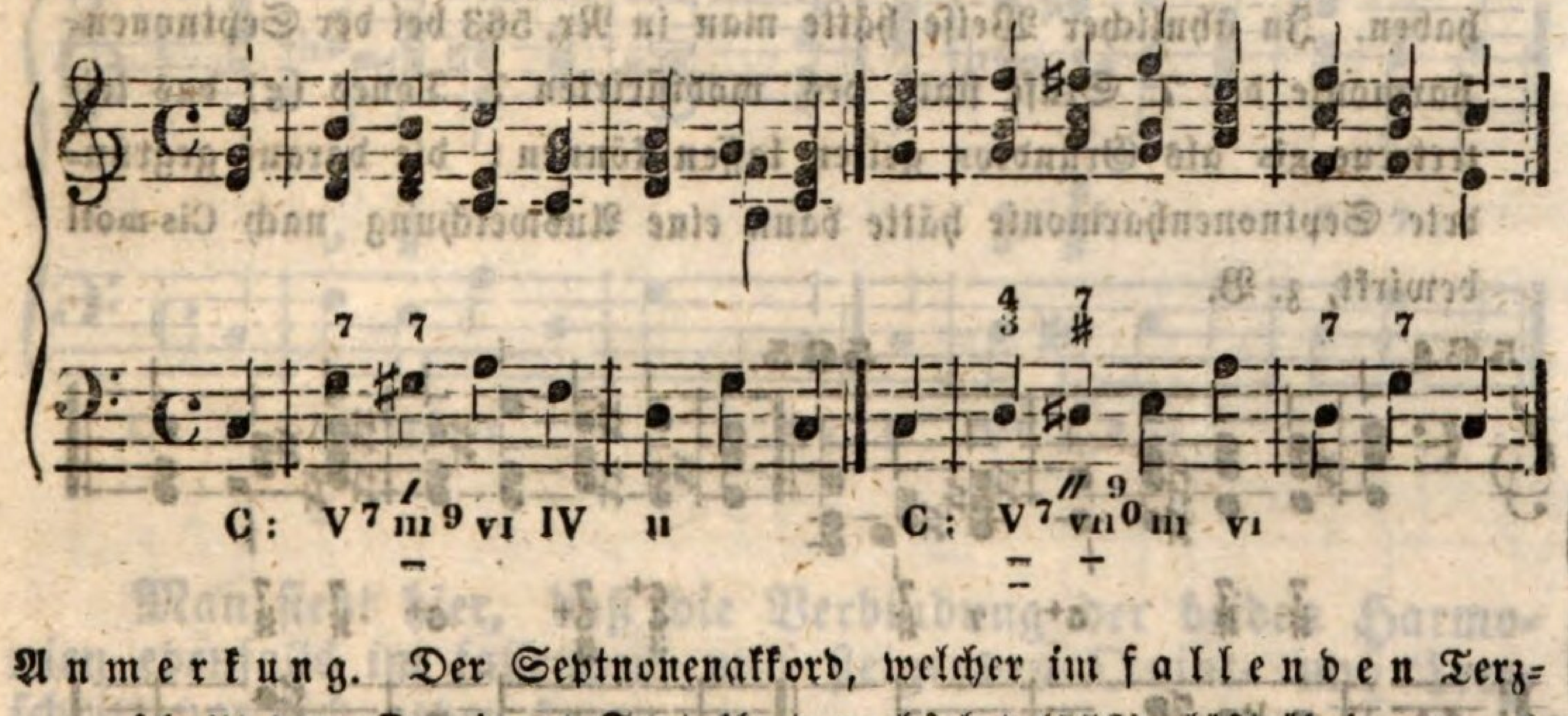
Freie Fortschreitung der Dominant=Septnonenharmonie.

1. Schon bei der Dominant = Sep t harmonie haben wir die Bemerkung gemacht, daß sie in Absicht auf Fortschreitung mancherlei Freiheiten genießt. (Vergl. Seite 355.) Zur Ergänzung jener Lehre ist hier nachzutragen, daß jene Dominant = Septharmonie nach denselben Gesetzen und in gleicher Weise auch zu einer modificirten Neben = S e p t n o n e n harmonie fortschreiten kann, sofern diese in der Form eines verminderten Septakkords oder einer Umkehrung desselben auftritt. Dieß kann im fallenden und steigenden Quintschritt, aber auch im fallenden und steigenden Terzschritt geschehen, z. B.

556. Fallender Quintschritt. **557.** Steigender Quintschritt.
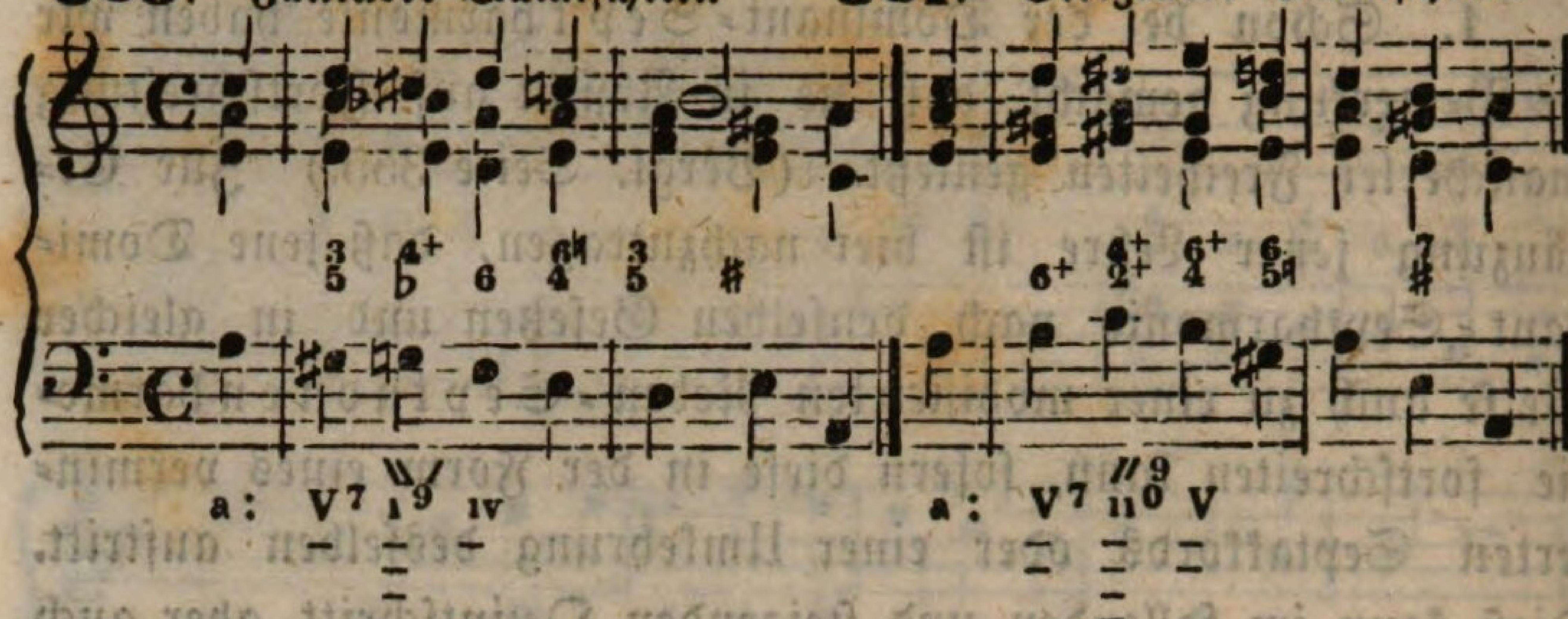


558. Fallender Terzschritt. **559.** Steigender Terzschritt.
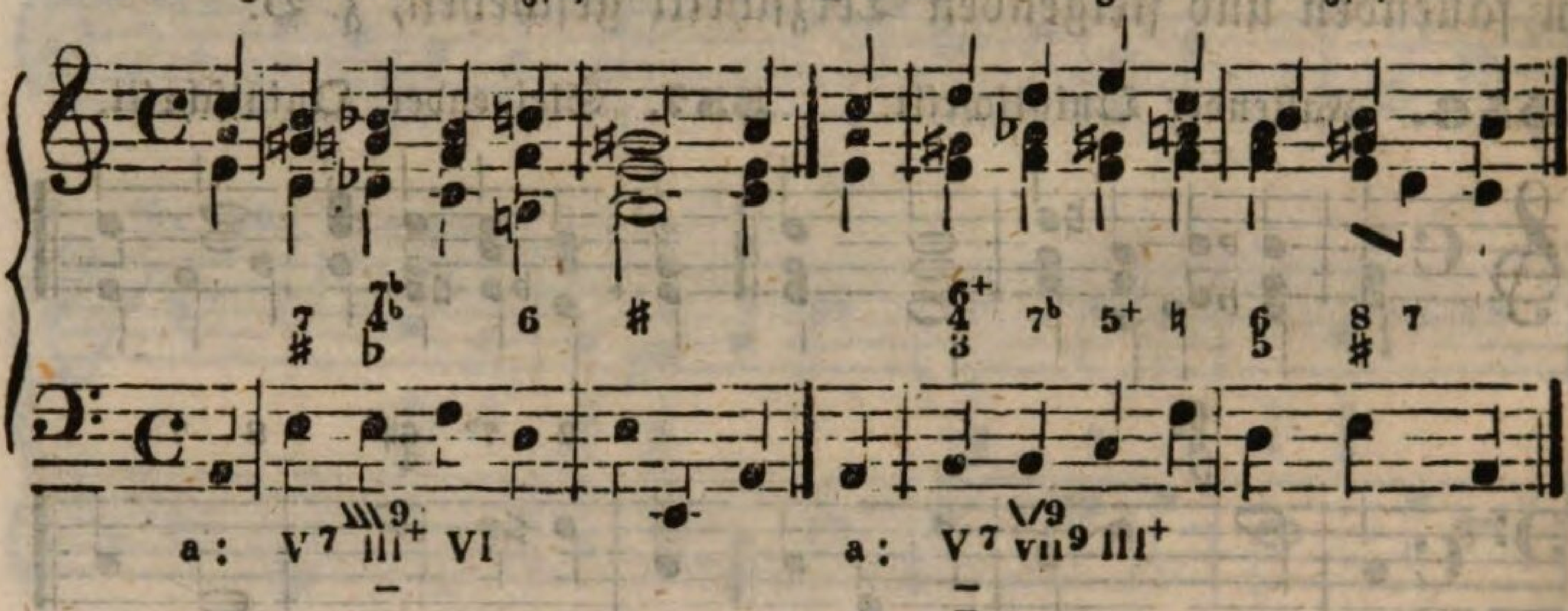


A n m e r k u n g. Der Septnonenakkord, welcher im f a l l e n d e n Terzschritt dem Dominant=Septakkord nachfolgt (558), läßt übrigens noch eine andere Deutung zu. Man kann ihn nämlich auch als einen bloß alterirten Dominant=Septakkord betrachten.

2. Im Mollgeschlecht ist diese Verbindungsweise ebenfalls möglich, wie folgende Beispiele zeigen:

560. Fallender Quintschritt. **561.** Steigender Quintschritt.
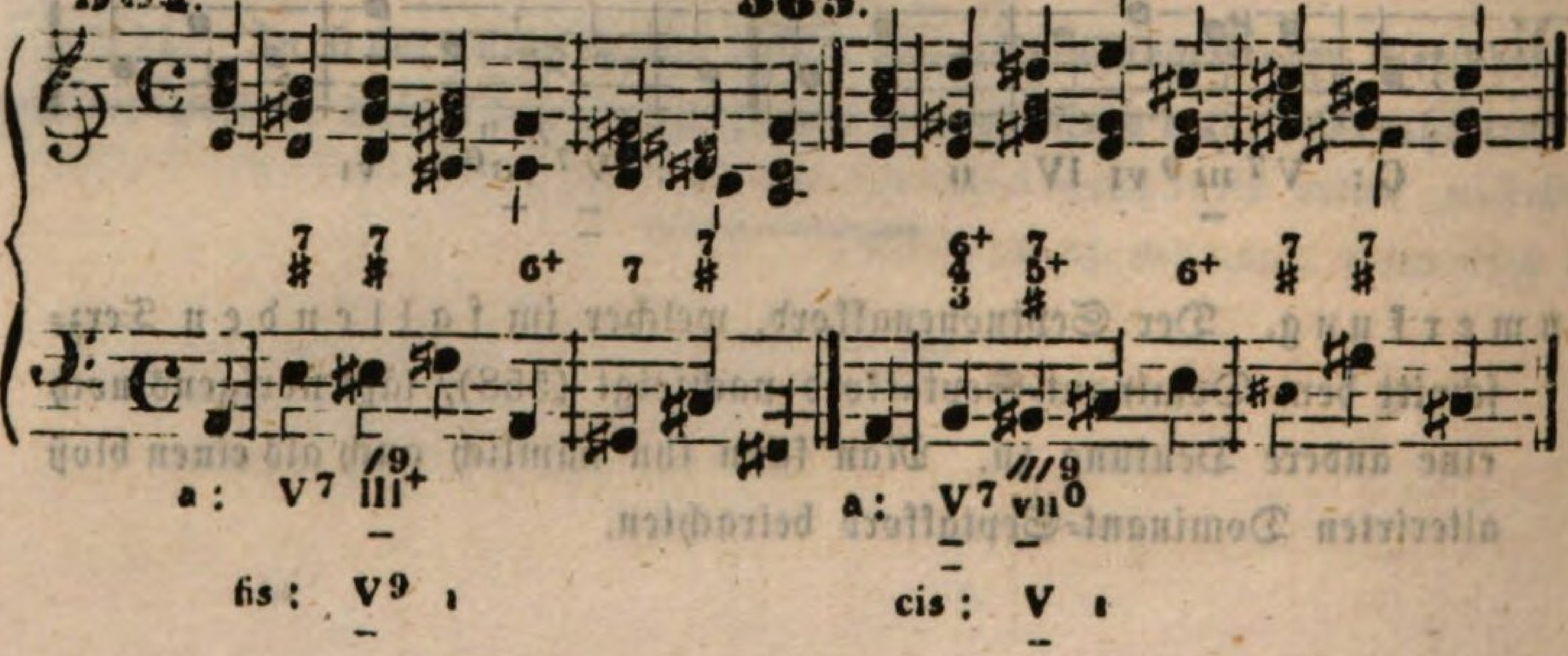


562. Fallender Terzschritt. **563.** Steigender Terzschritt.



Anmerkung. In Nr. 562 hätte bei der Septnonenharmonie der 3. Stufe statt des leitertreuen C auch Cis als Grundton angenommen werden können; dieß würde dann zu einer Ausweichung nach Fis-moll geführt haben. In ähnlicher Weise hätte man in Nr. 563 bei der Septnonenharmonie der 7. Stufe statt des modificirten 7. Tones (g) das leitertreue gis als Grundton gelten lassen können; die darauf gegründete Septnonenharmonie hätte dann eine Ausweichung nach Cis-moll bewirkt, z. B.

564. **565.**
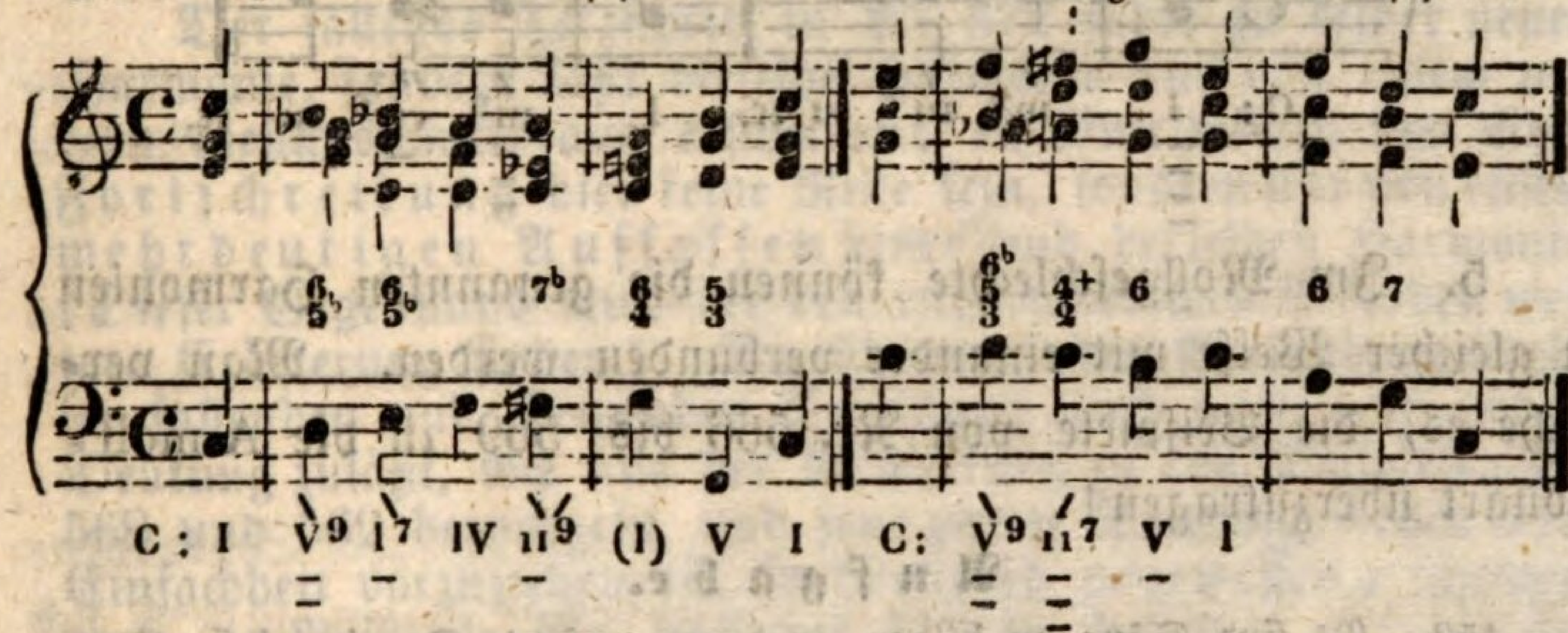


Aufgabe.

152. Es sind Tonsätze zu bilden, in welchen die Dominant-Septharmonie von G-dur und E-moll a) im fallenden, b) im steigenden Quintschritt zu einer modificirten Septnonenharmonie fortschreitet!
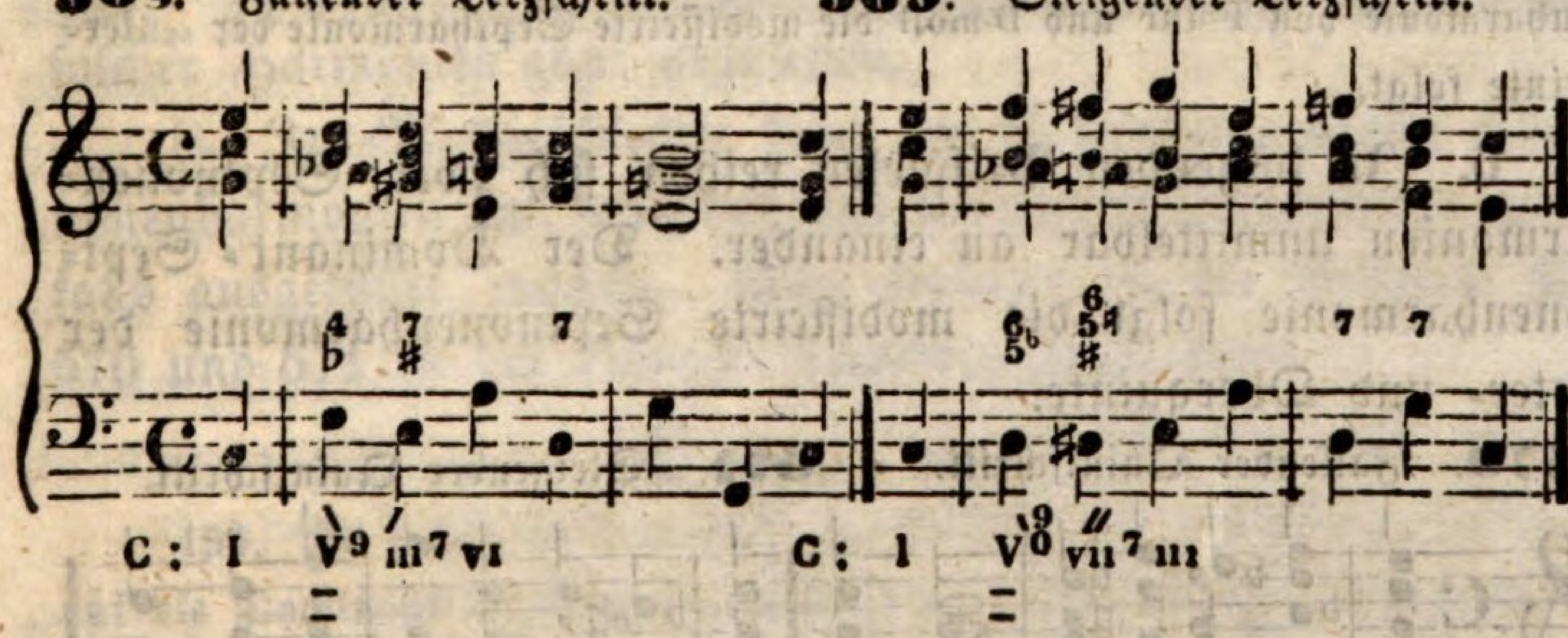
3. Aehnliche Freiheiten, wie der Dominant-Septharmonie, sind auch der Dominant-Septnonenharmonie eingeräumt. Auch sie schreitet sehr häufig zu Nebensept- und Neben-Septnonenharmonien fort, falls diese durch Modification die Form von Dominantakkorden erlangen.

4. Folgende Beispiele zeigen, wie von einer Dominant-Septnonenharmonie zu einer Septharmonie fortgeschritten wird.

566. Fallender Quintschritt. 567. Steigender Quintschritt.



568. Fallender Terzschritt. 569. Steigender Terzschritt.
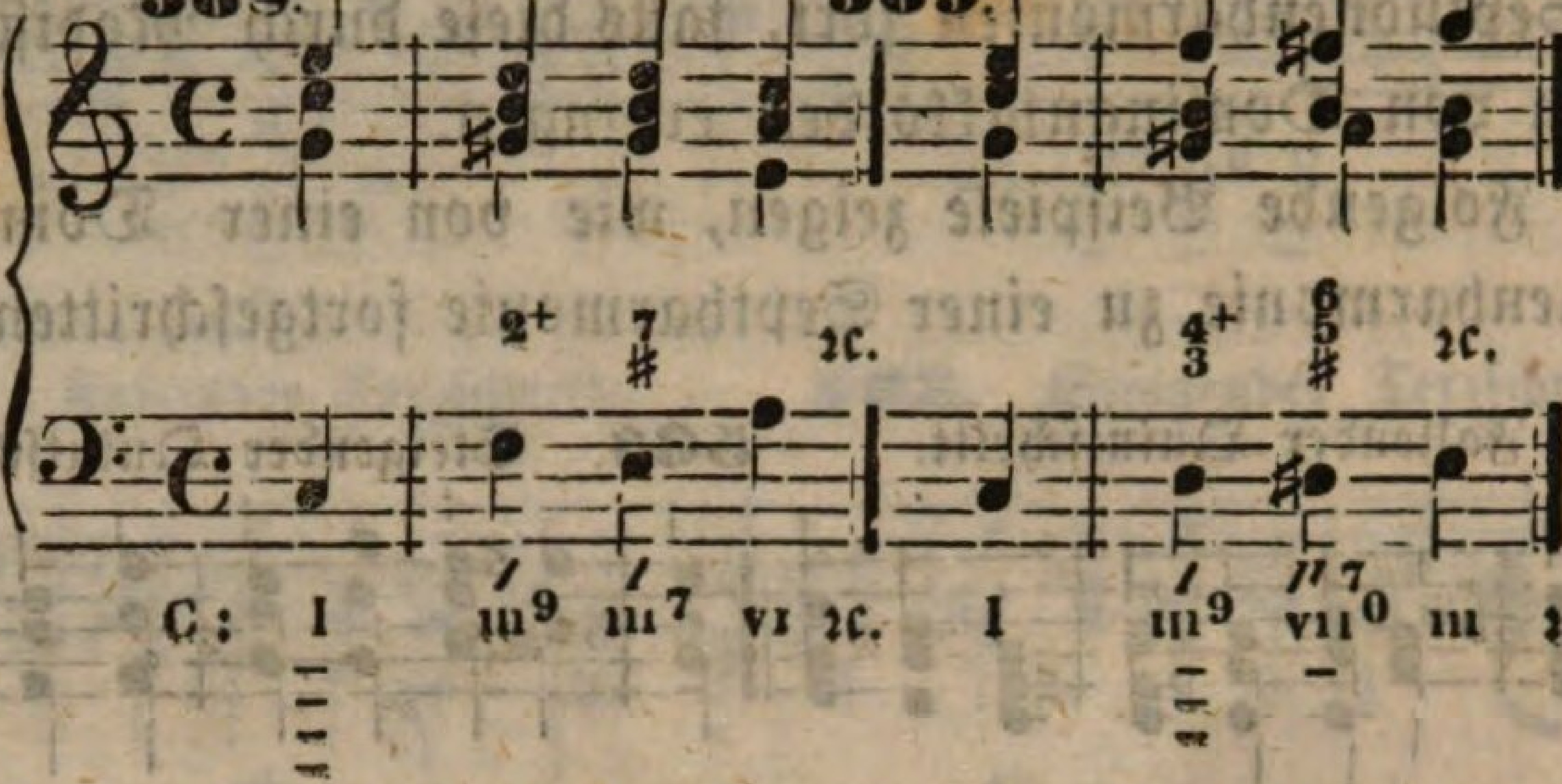


Man sieht hier, daß die Verbindung der beiden Harmonien ebenfalls im fallenden und steigenden Quint- und Terzschritt vor sich gehen kann.

Anmerkung Die terzschrittmäßige Verbindung läßt übrigens noch eine andere Deutung zu. Bekanntlich kann die tonische Harmonie zu

allen Harmonien aller Tonstufen fortschreiten, mithin auch zur modificirten Septnonenharmonie der 3. Stufe. Der Schritt I V⁹ in Nr. 568 und 569 könnte daher füglich auch durch I iii⁹ bezeichnet werden, in welchem Falle nicht G, sondern E der Grundton für die Septnonenharmonie wäre. Das as in der Tenorstimme würde dann in gis umzuwandeln sein, und die Septharmonie würde sich dann in Nr. 568 auf derselben Grundstufe, in Nr. 569 im steigenden Quintschritt der vorhergehenden Septnonenharmonie anschließen, z. B.

568. 569.



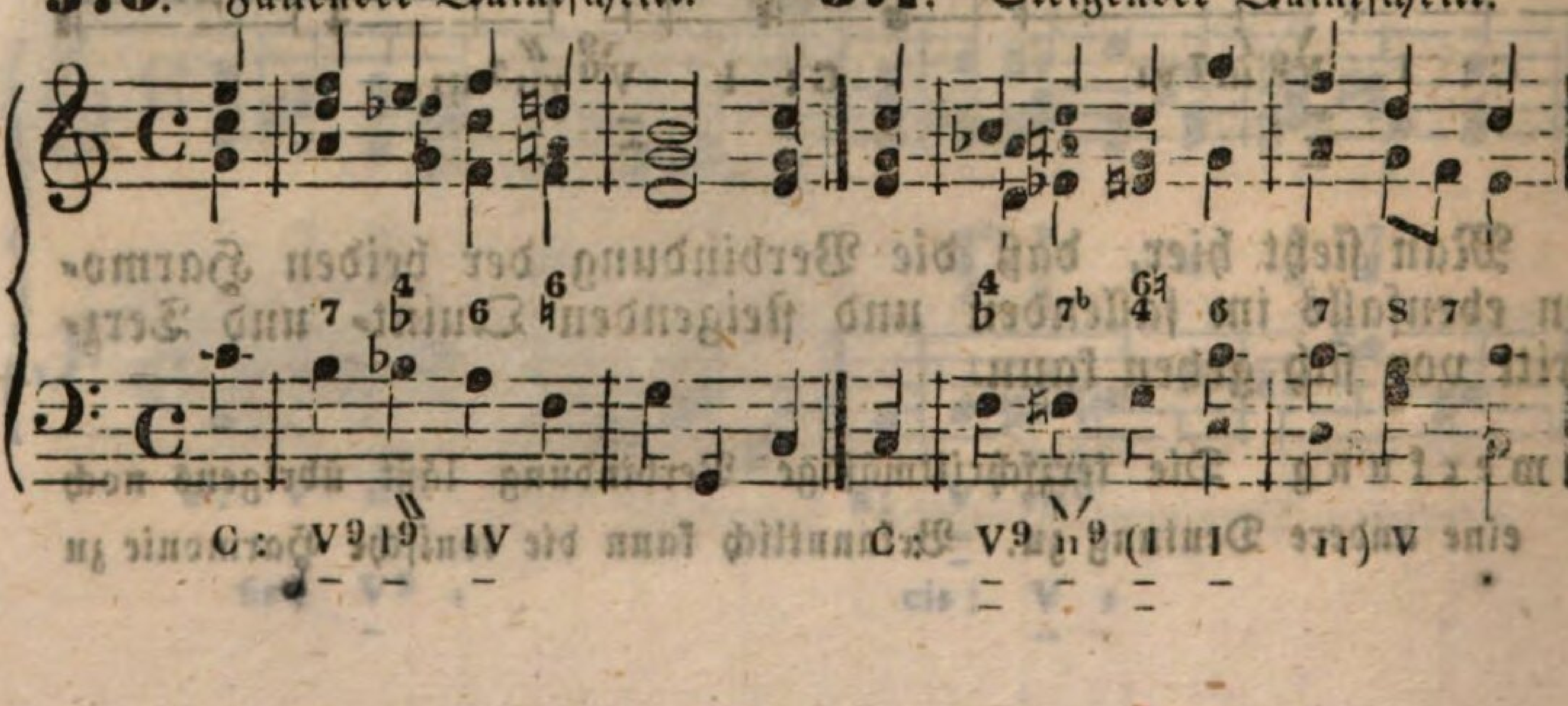
5. Im Mollgeschlechte können die genannten Harmonien in gleicher Weise mit einander verbunden werden. Man versuche es, die Beispiele von Nr. 566 bis 569 in die A-moll-Tonart überzutragen!

Aufgabe.

153. Es sind Sätze zu bilden, in denen auf die Dominant-Septnonenharmonie von F dur und D-moll die modificirte Septharmonie der Unterquinte folgt.

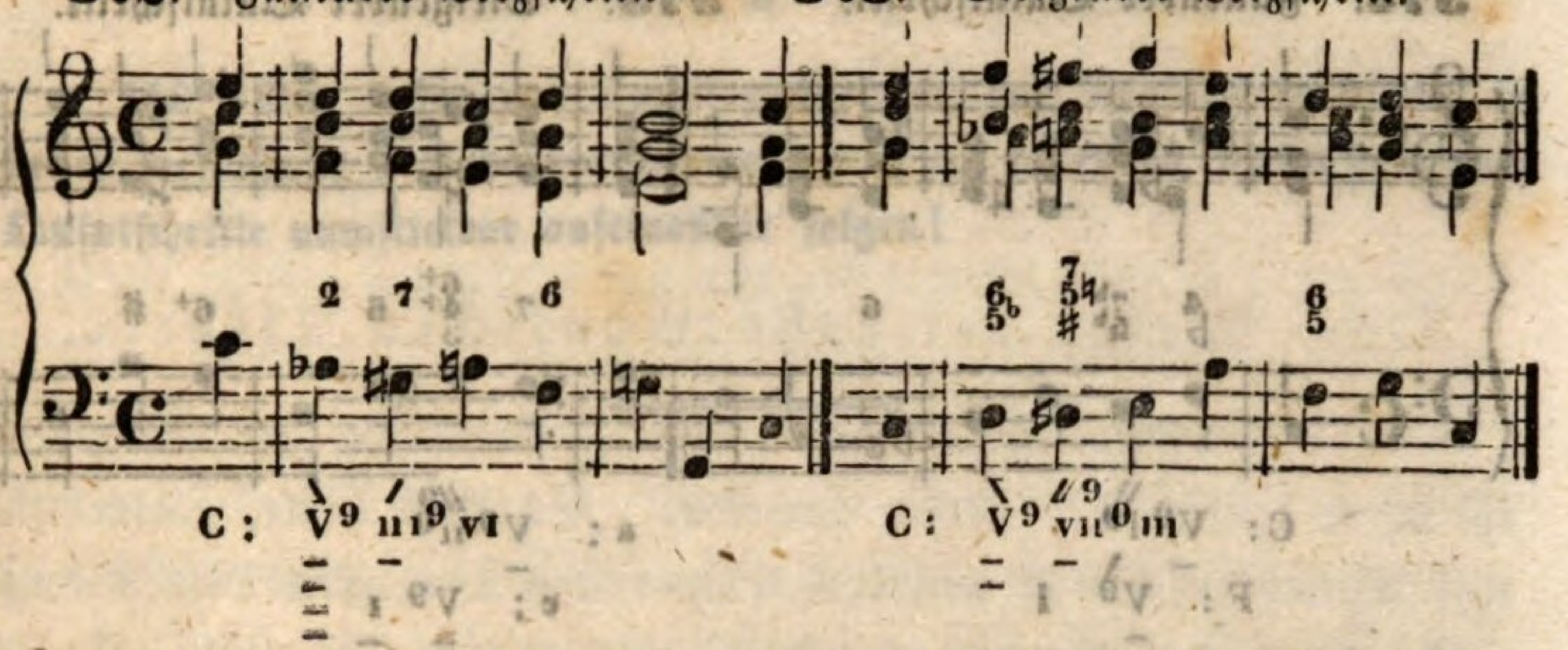
6. In folgenden Beispielen reihen sich zwei Septnonenharmonien unmittelbar an einander. Der Dominant-Septnonenharmonie folgt die modificirte Septnonenharmonie der Unter- und Oberquinte.

570. Fallender Quintschritt. 571. Steigender Quintschritt.



7. Ob sich eine solche Verbindung auch im fallenden und steigenden Terzschritt bewerkstelligen lasse, wird aus folgenden Beispielen ersichtlich:

572. Fallender Terzschritt. **573.** Steigender Terzschritt.



Der fallende Terzschritt in Nr. 572 führt zu keiner neuen Harmonie, sondern läßt dieselbe Harmonie nur von einem andern Gesichtspunkte aus erscheinen; es kann mithin von einer *Fortschreitung* hier keine Rede sein, sondern nur von einem *mehrdeutigen Auffassen* einer und derselben Harmonie. (Dieser Gegenstand wird bei den enharmonischen Akkorden weitere Erörterung finden.) Da übrigens die Verbindungsweise im fallenden und steigenden Terzschritt auch noch eine andere Deutung zuläßt, wie aus der Anmerkung zu den Beispielen Nr. 568 und 569 hervorgeht, und jene zweite Deutung wegen ihrer Einfachheit vorzuziehen ist, so dürfte es angemessen erscheinen, auch die Beispiele Nr. 572 und 573 in der dort angegebenen Weise zu deuten und von einer terzschrittmäßigen Verbindung solcher Harmonien ganz abzusehen.

8. Im Mollgeschlechte kann die Verbindung zweier Septnonenharmonien im fallenden und steigenden Quintschritt ebenfalls ausgeführt werden. Man versuche es, die Beispiele Nr. 570 und 571 in der A-moll-Tonart auszuführen!

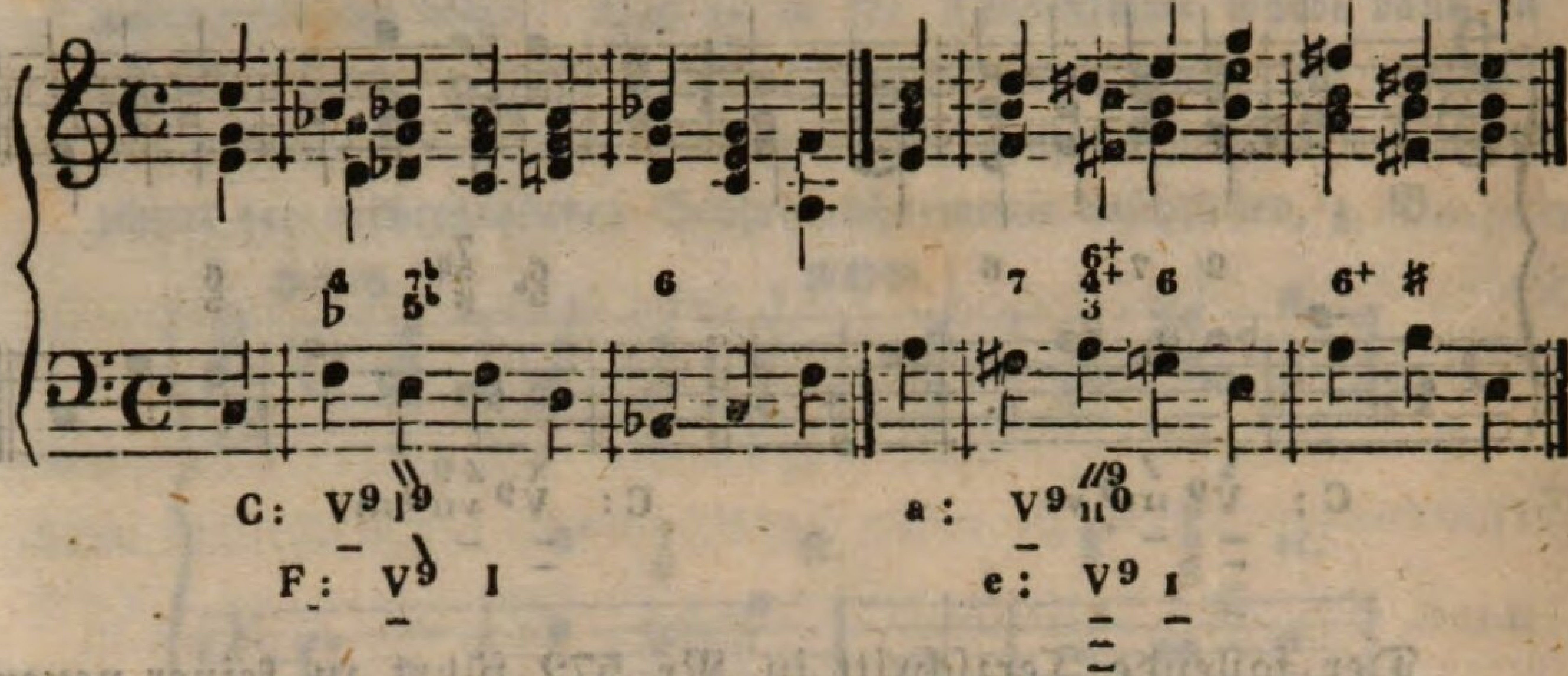
Aufgabe.

154. Es sollen in D-dur und H-moll Sätze gebildet werden, in denen auf die Dominant-Septnonenharmonie eine zweite modificirte Septnonenharmonie der Unter- und Oberquinte folgt!

9. In den bisher gegebenen Beispielen wurde die der Dominantharmonie nachfolgende Nebenharmonie immer als eine, der anfänglichen Tonart angehörige, modificirte Harmonie betrachtet und der Tonsatz daher meistens in der anfänglichen

Tonart geschlossen. Die modificirte Nebenharmonie läßt sich indeß auch als wirkliche Dominantharmonie ansehen und somit zu einem Uebergange in eine andere Tonart benützen, z. B.

574. Fallender Quintschritt. 575. Steigender Quintschritt.



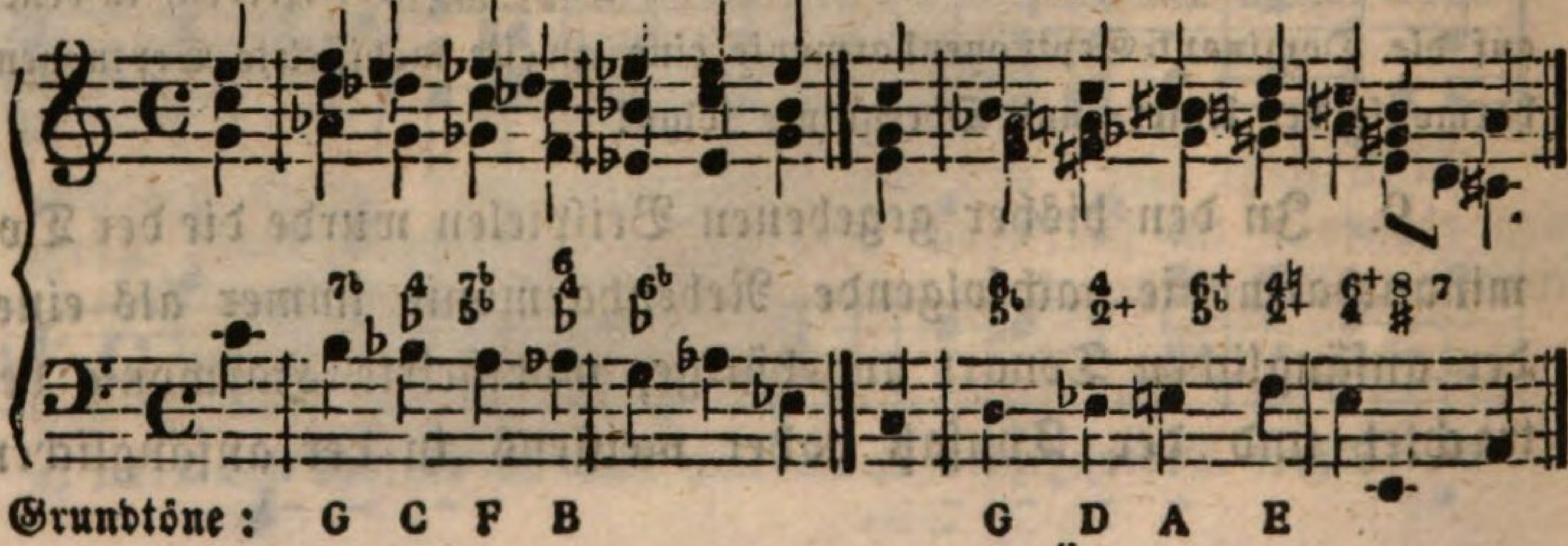
In der so eben angedeuteten Weise lassen sich alle vorhergegangenen Beispiele zu ausweichenden Tonsätzen umgestalten. Man thue dies!

Aufgabe.

155. Wie gestalten sich die Sätze der letzten 3 Aufgaben, wenn man die der Dominantharmonie nachfolgende modificirte Nebenharmonie als eine Dominantharmonie behandelt?

10. Nicht nur 2, sondern auch 3 und mehrere Septnonenharmonien können unmittelbar auf einander folgen, so daß sich eine ganze Kette von Ausweichungen ergibt. In diesem Falle hat man jede neue Septnonenharmonie als Dominantharmonie einer neuen Tonart zu betrachten. Um bei der Notirung keine orthographischen Fehler zu machen, wird es gut sein, wenn man sich bei jeder Nonenharmonie den weggelassenen Grundton hinzudenkt, und von ihm ausgehend, die übrigen Intervalle, als die große Terz und Quinte, die kleine Septime und None bestimmt.

576. Fallende Quintschritte. 577. Steigende Quintschritte.



Auch diese Harmonieverbindungen können in Molltonarten ausgeführt werden. Um sich zu überzeugen, versetze man beide Beispiele nach A-moll.

Aufgabe.

156. Von A-dur und C moll ausgehend, sind Tonsätze zu bilden, in denen wenigstens 3 Septnonenharmonien a) im fallenden, b) im steigenden Quintschritte unmittelbar aufeinander folgen!

D. Enharmonische Akkorde und ihre Verwendung zu Ausweichungen.
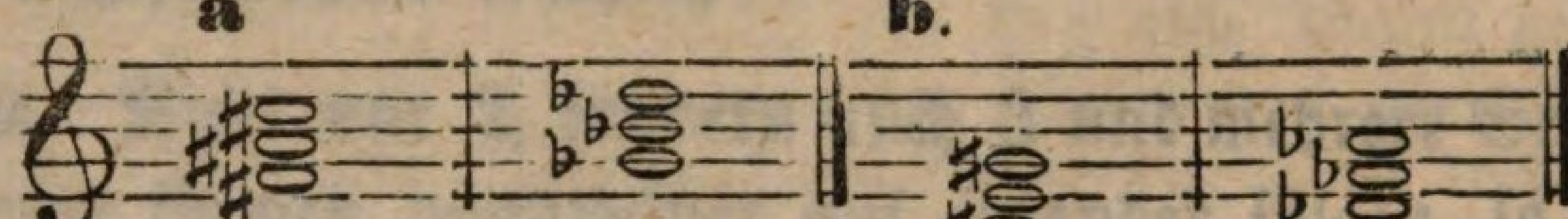
---

§. 117.

Das Wesen der enharmonischen Akkorde.

1. Von enharmonischen Tönen, Intervallen und Tonarten ist schon früher die Rede gewesen. Es sind Töne, Intervalle und Tonarten, die in unserem temperirten Tonsystem dem Klange nach gleich, der Benennung nach aber verschieden sind. Vergl. Seite 12, 25 und 32.

2. In demselben Sinne läßt sich auch von enharmonischen Akkorden sprechen. So klingt z. B. der harte Fis-Dreiklang eben so, wie der harte Ges-Dreiklang (578 a), der weiche Cis-Dreiklang wie der weiche Des-Dreiklang (b) 2c.

a b.
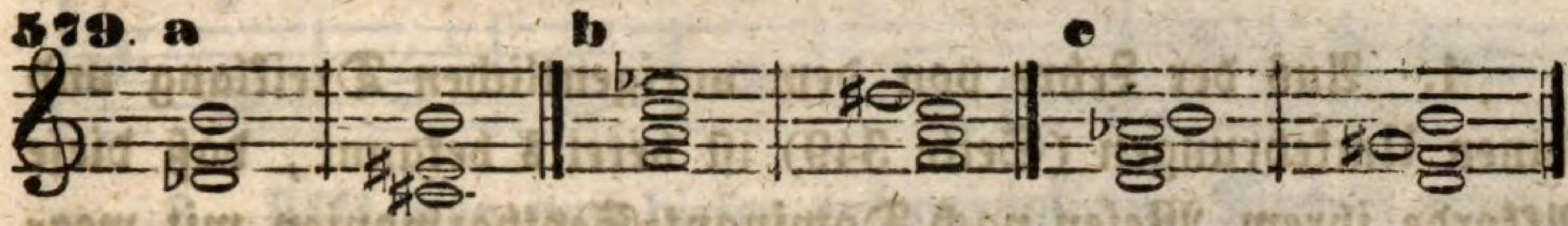
578. 

Bei dieser Umgestaltung erleidet aber der Akkord in seinem Wesen keine Aenderung. Aus dem Dreiklang wird eben wieder ein Dreiklang, nur daß derselbe unter einer andern Benennung auftritt. Dieß ist immer der Fall, wenn sämmtliche Töne eines Akkords enharmonisch umgestaltet werden. Enharmonische Akkorde dieser Art stehen in demselben Verhältniß zu einander, wie enharmonische Tonarten. Der Unterschied ist ein rein äußerlicher, ohne alle tiefer gehende Wirkung. Wir werden daher von solchen Akkorden hier nicht reden. In welchen Fällen und in welcher Weise sie zu Ausweichungen benützt werden, ist früher schon gelehrt worden. Vergl. Seite 209.

3. Es gibt aber noch eine andere Art von enharmonischen Akkorden, bei denen nicht sämmtliche, sondern nur einzelne Töne des Akkords enharmonisch umgestaltet werden. So läßt

sich z. B. ein Sextakkord in einen Septakkord (579a), ein Septakkord in einen Quintsextakkord (b), ein Quintsextakkord in einen Terzquartakkord (c) ꝛc. umformen.

579.



Eine solche Umgestaltung hat aber nicht bloß auf die Benennung, sondern auf das ganze Wesen des Akkords den entschiedensten Einfluß. Der Akkord wird auch seiner innern Bedeutung nach ein anderer. Mit dem Namen ändert sich auch seine Abstammung, sein Sitz in der Tonart, seine Fortschreitung. Von solchen enharmonischen Akkorden soll hier zunächst die Rede sein.

4. Die Zahl dieser Akkorde ist indeß gering, da nicht jeder Akkord einer enharmonischen Umgestaltung in dem angegebenen Sinne fähig ist. Wollte man einen beliebigen Akkord, etwa den harten C-Dreiklang, enharmonisch umgestalten, und statt c e g etwa c fes g oder c e fisis setzen, so wäre das ein vergebliches Beginnen, weil der neue Akkord, den man zu bilden wähnt, in der Musik nicht anwendbar ist. Nur solche Akkorde können als enharmonische gelten, bei denen der enharmonische Wechsel Akkorde erzeugt, die wirklich in der Musik gebräuchlich sind. Solche Akkorde sind:

a) Die alterirte uneigentliche Dreiklangsharmonie im Zusammenhalt mit der 3stimmigen Dominant-Septharmonie,

b) die alterirte Septnonenharmonie der 2. Mollstufe im Zusammenhalt mit der 4stimmigen Dominant-Septharmonie,

c) die Dominant-Septnonenharmonie in ihrer Erscheinung als verminderter Septakkord ꝛc. im Zusammenhalt mit ihr selbst in andern Tonarten.

Wir werden jeder dieser Harmonien eine besondere Betrachtung widmen.
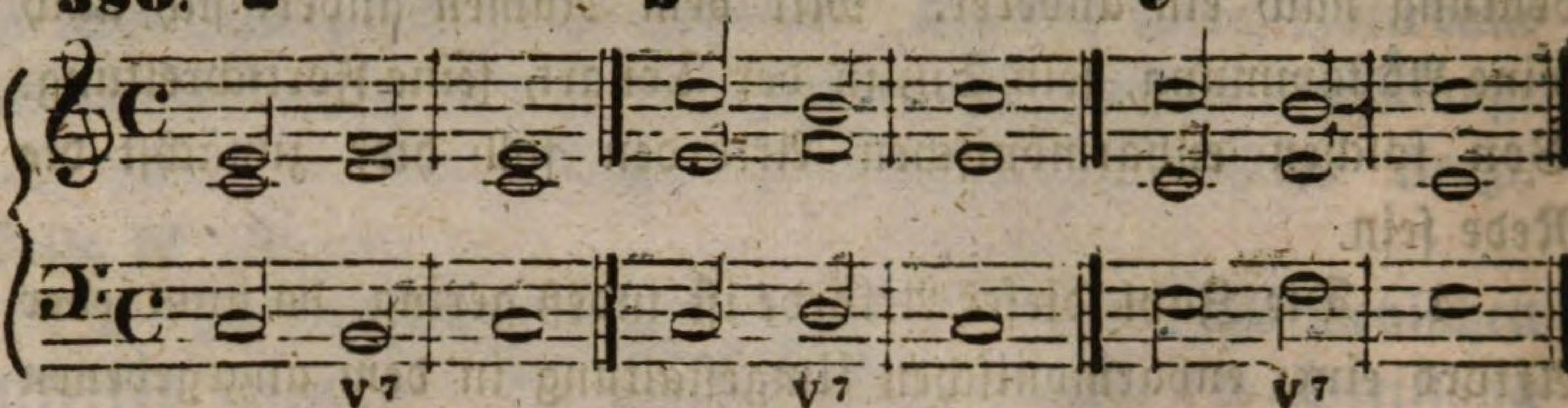
---

§. 118.

Die alterirte uneigentliche Dreiklangsharmonie und die dreistimmige Dominantsepttharmonie.
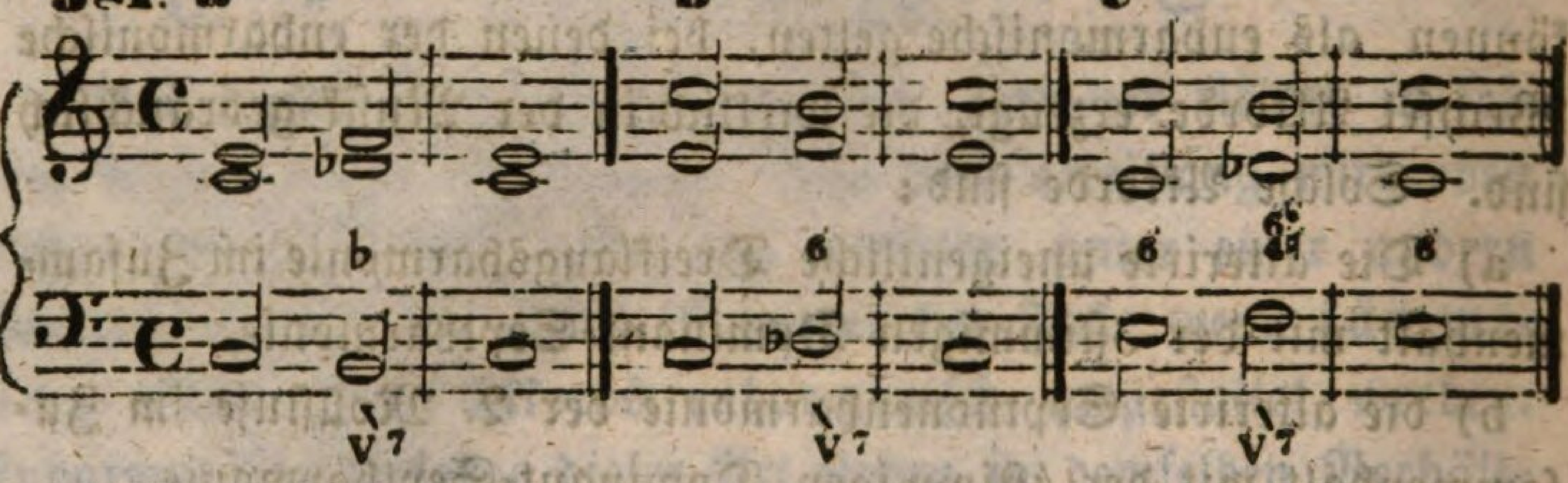
1. Aus der Lehre von dem uneigentlichen Dreiklang und seinen Umkehrungen (Seite 349) ist bereits bekannt, daß diese Akkorde ihrem Wesen nach Dominant-Septharmonien mit weggelassenem Grundtone sind, und daß sie gewöhnlich in folgender Weise zur Anwendung kommen:

580. a b c
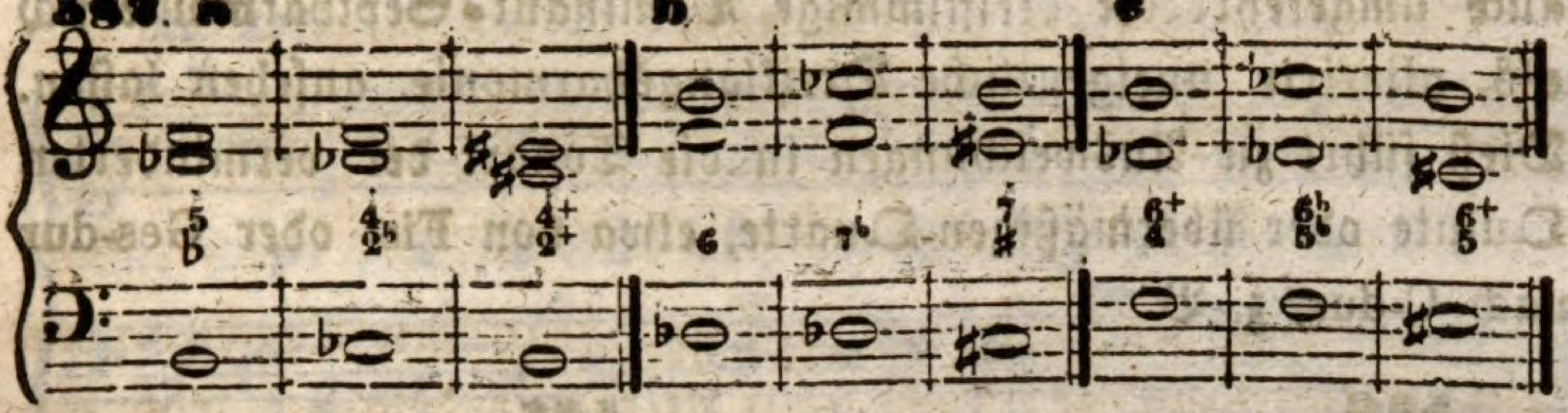


Auch das darf als bekannt vorausgesetzt werden, daß die Grundquinte dieser Akkorde, unbeschadet ihrer gewohnten Fortschreitung, erniedrigt (alterirt) werden kann, z. B.

581. a b c
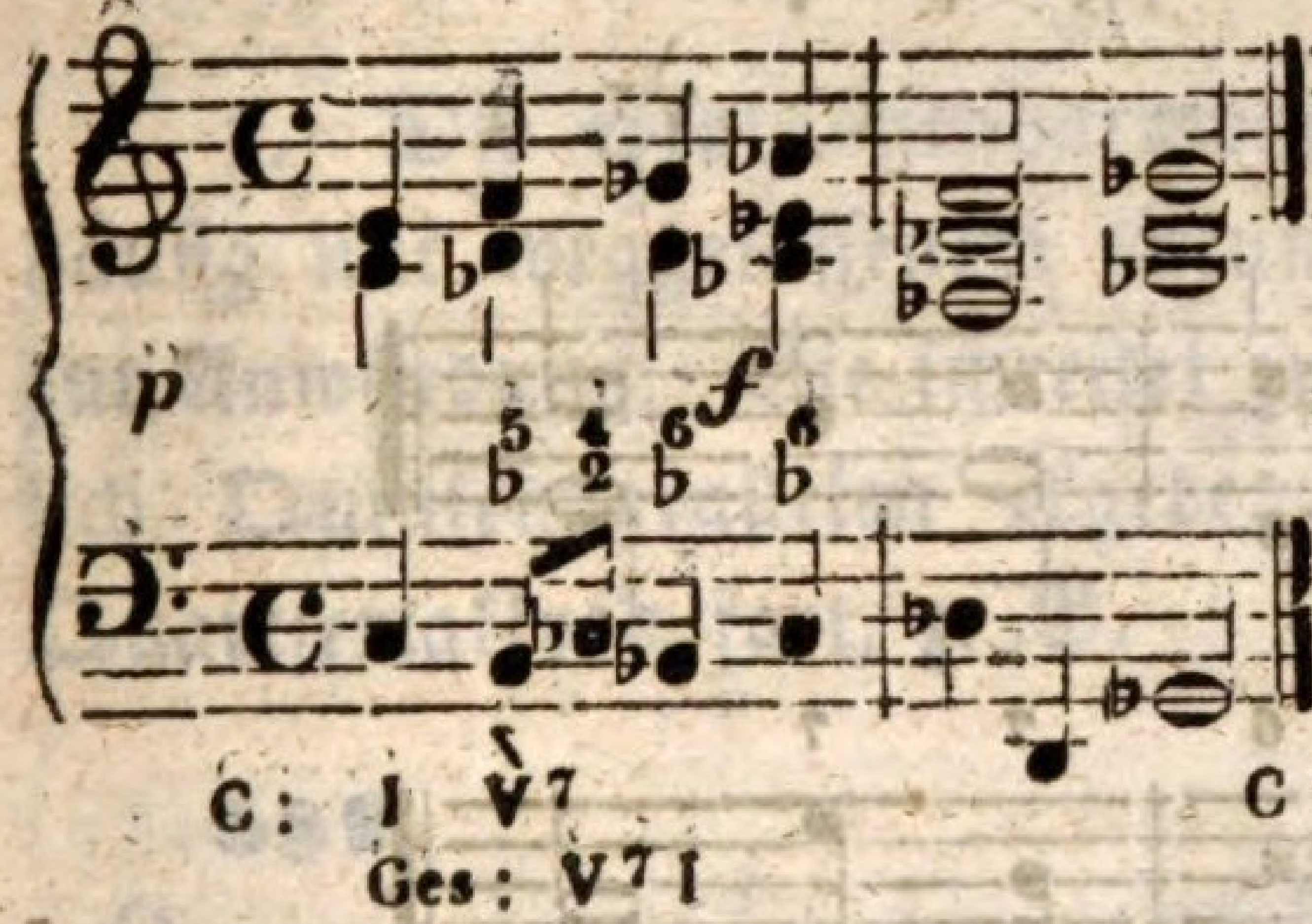


2. Diese alterirten Akkorde klingen nun gerade so, wie eine Dominant-Septharmonie mit weggelassener Grundquinte und zwar der Dreiklang wie ein Sekundakkord, (582 a) der Sextakkord wie ein Septakkord (b) der Quartsextakkord wie ein Quintsextakkord (c), und es bedarf bloß der enharmonischen Umgestaltung einzelner Töne, um aus der alterirten Dreiklangsharmonie sofort eine Dominant-Septharmonie zu machen, z. B.

582.
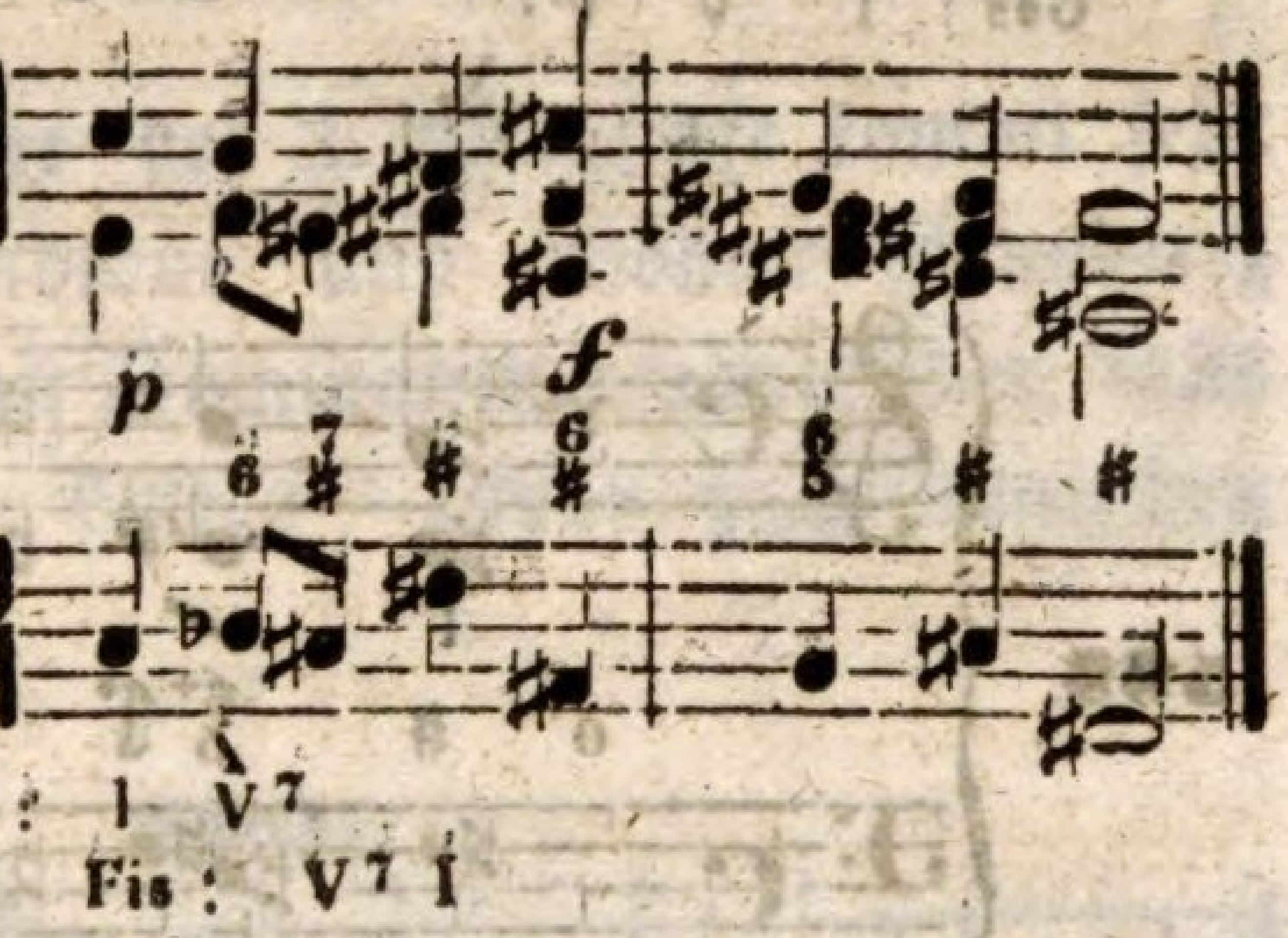


3. Läßt man nun diesen enharmonischen Wechsel wirklich eintreten, so ändert sich mit der veränderten Anschauung auch die Fortschreitung des Akkords, und man gelangt dadurch in die Tonart der übermäßigen Quarte oder verminderten Quinte, also von C-dur nach Fis- oder Ges-dur, z. B.
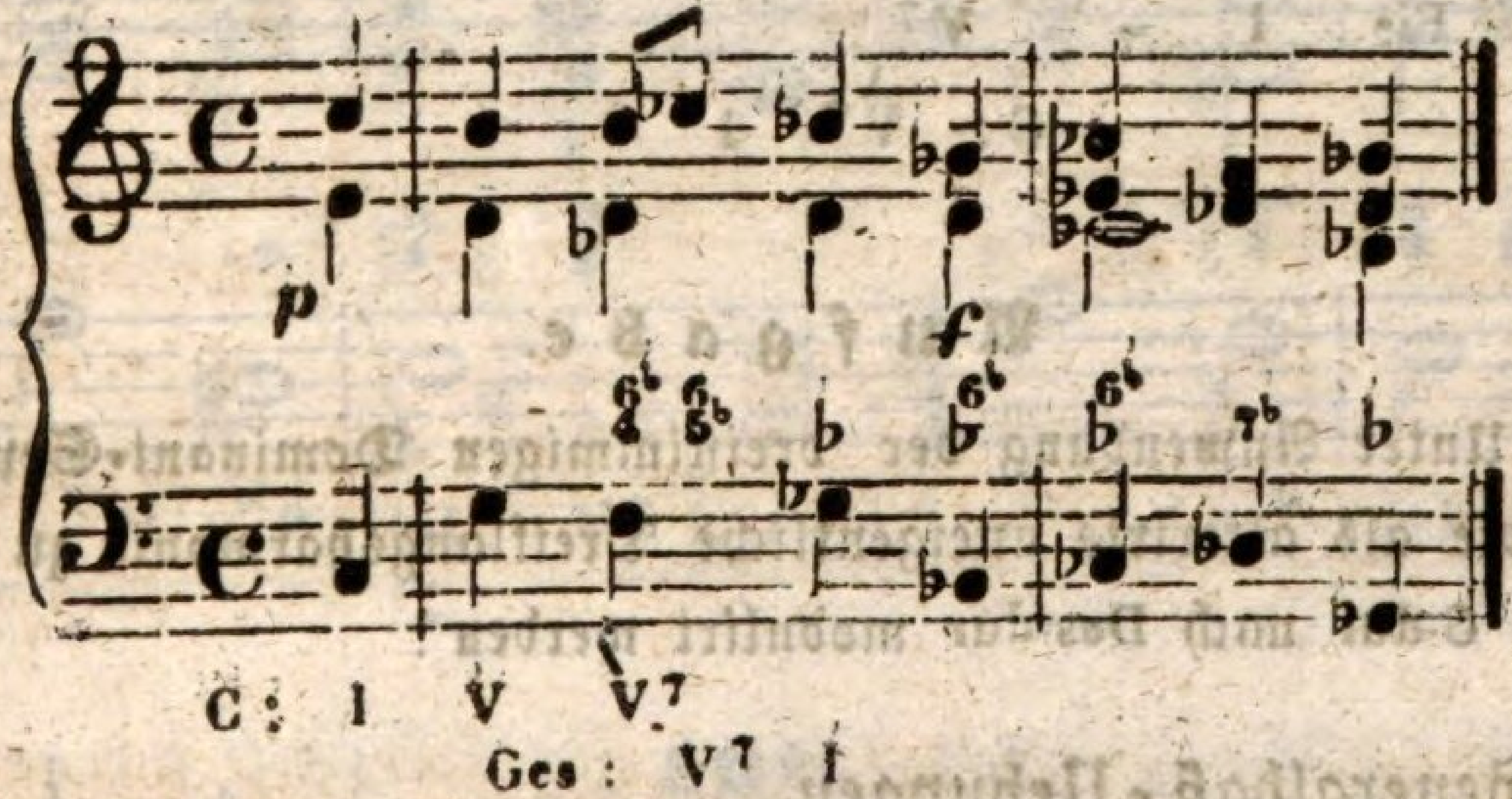
583.



584.



585.
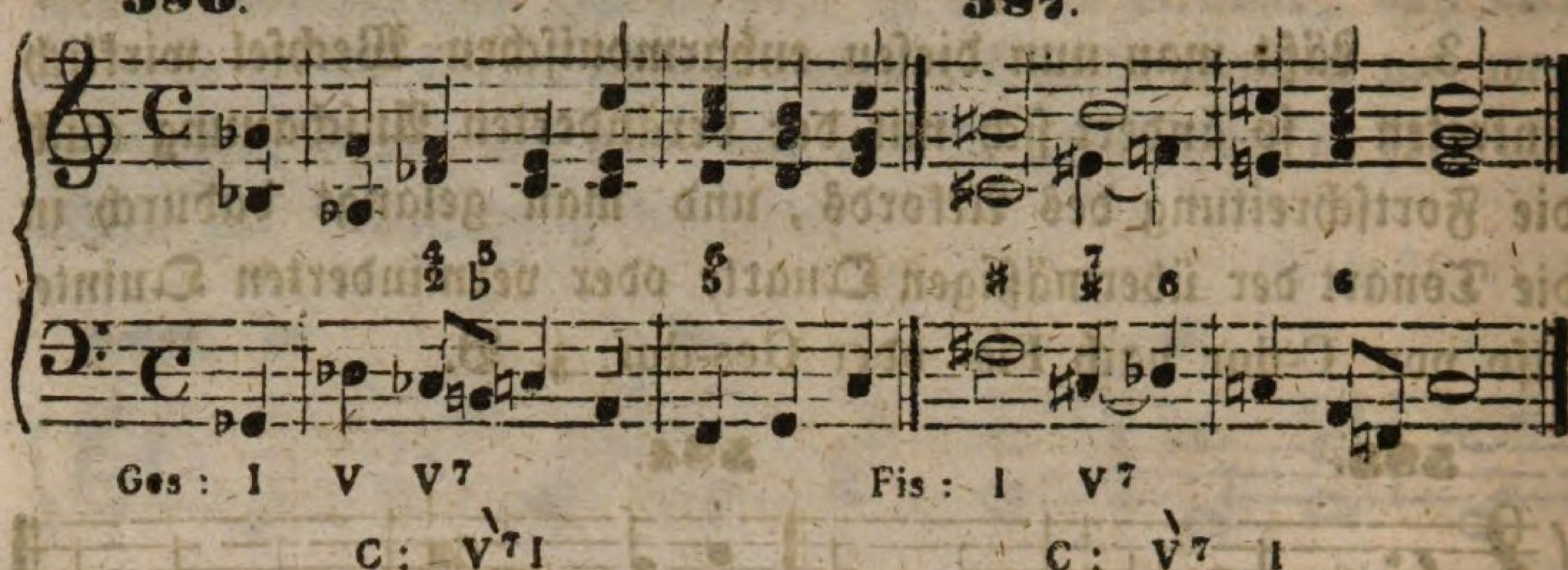


Aufgabe.

157. Unter Anwendung des alterirten uneigentlichen Dreiklangs und seiner Umkehrungen, die als Dominant-Septharmonien zu betrachten sind, ist von Es-dur nach A-dur zu moduliren!
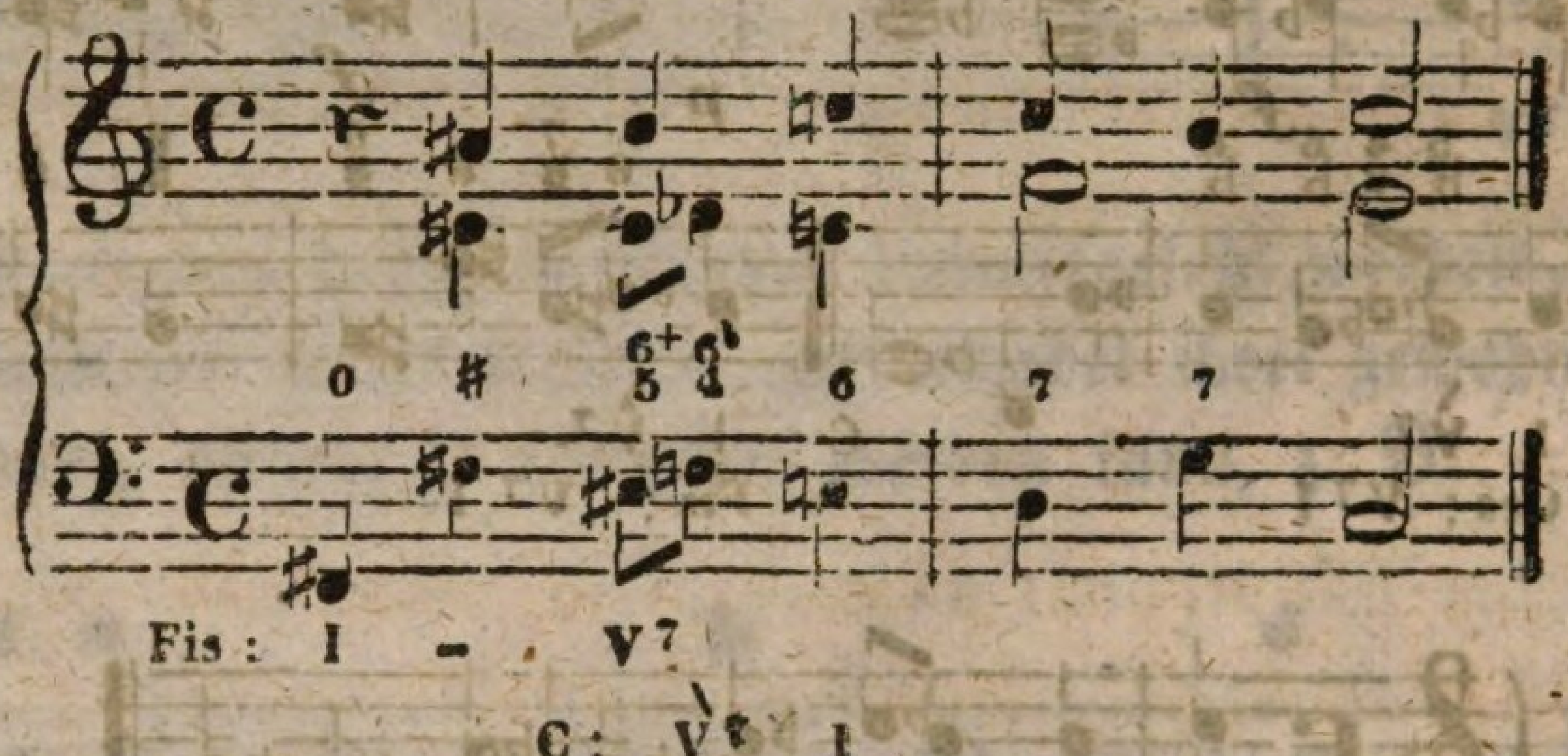
4. Läßt sich die alterirte uneigentliche Dreiklangsharmonie als dreistimmige Dominant-Septharmonie betrachten, so muß

auch umgekehrt die dreistimmige Dominant-Septharmonie sich als alterirte uneigentliche Dreiklangsharmonie ansehen lassen. Dieß führt zu Ausweichungen in die Tonart der verminderten Quinte oder übermäßigen Quarte, etwa von Fis- oder Ges-dur nach C-dur, z. B.

586. 587.



588.
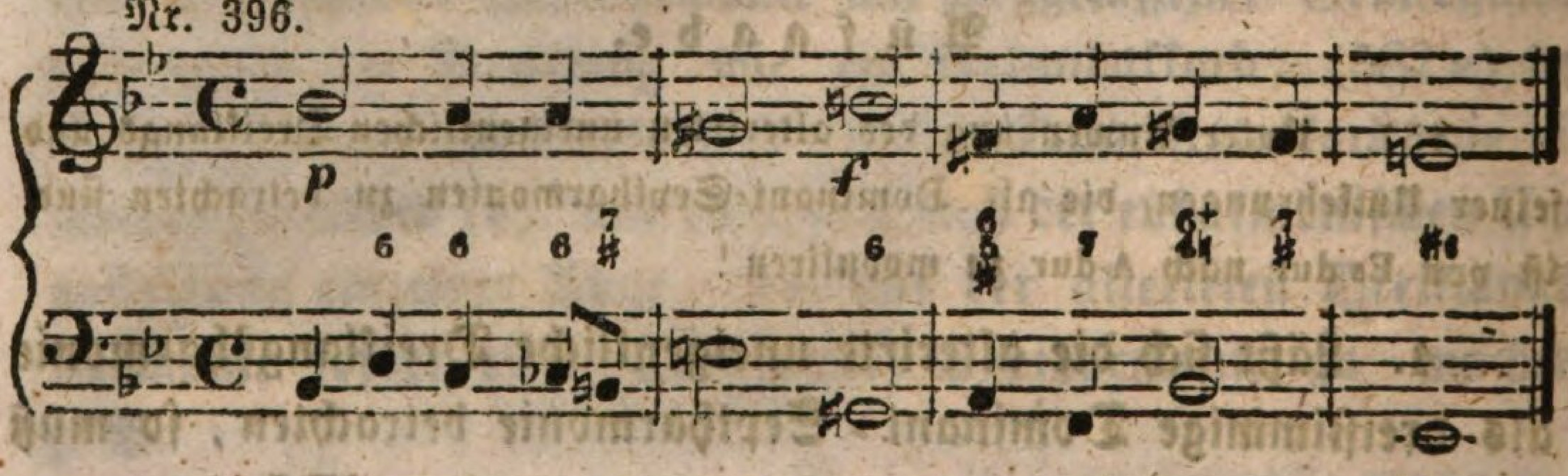


Aufgabe.
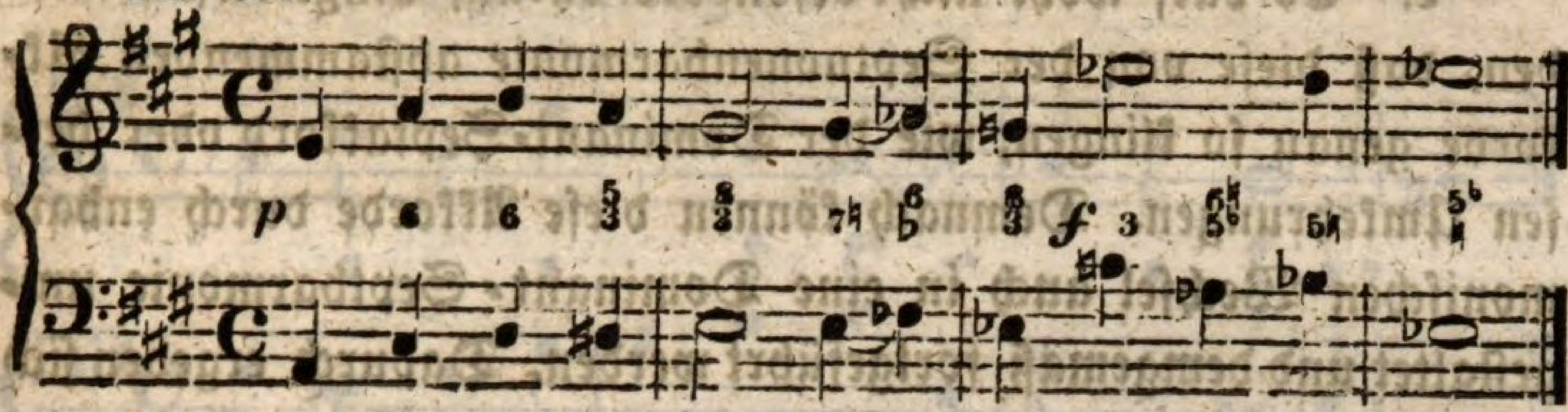
158. Unter Anwendung der dreistimmigen Dominant-Septharmonie in G-dur, die als alterirte uneigentliche Dreiklangsharmonie zu behandeln ist, soll von G-dur nach Des-dur modulirt werden!

5. Generalbaß-Uebungen.

Nr. 396.



Nr. 397.
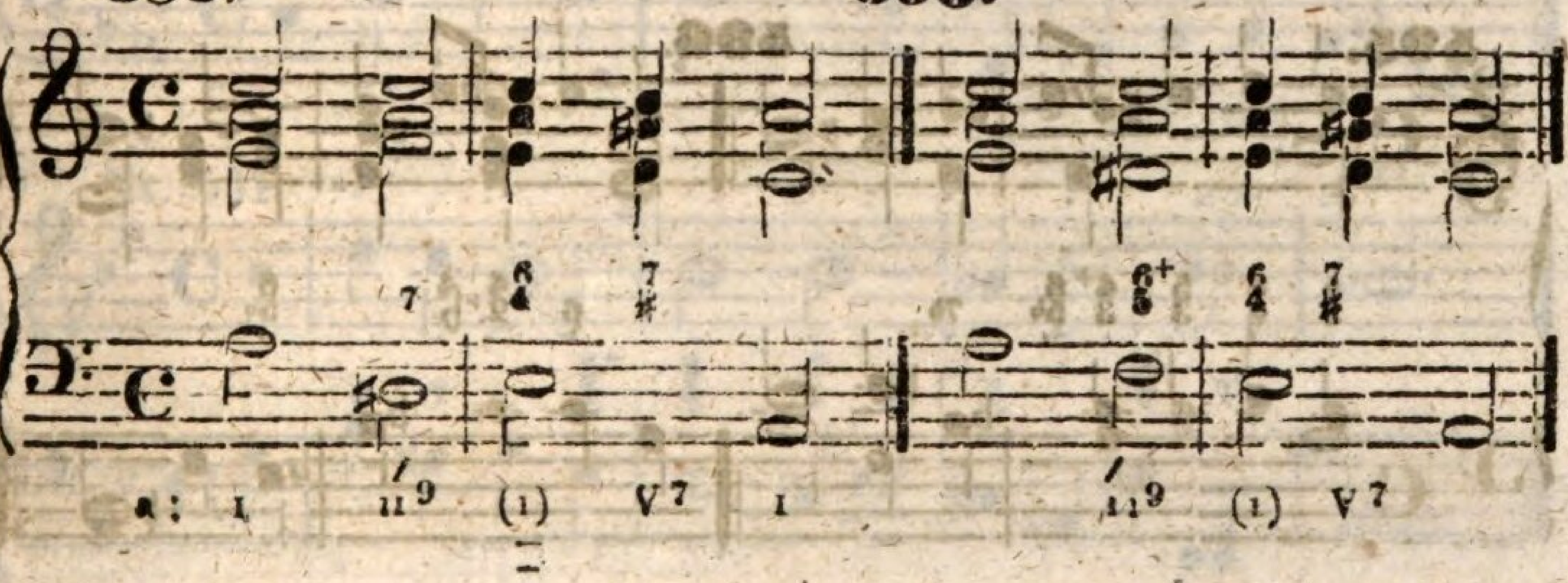


§. 119.
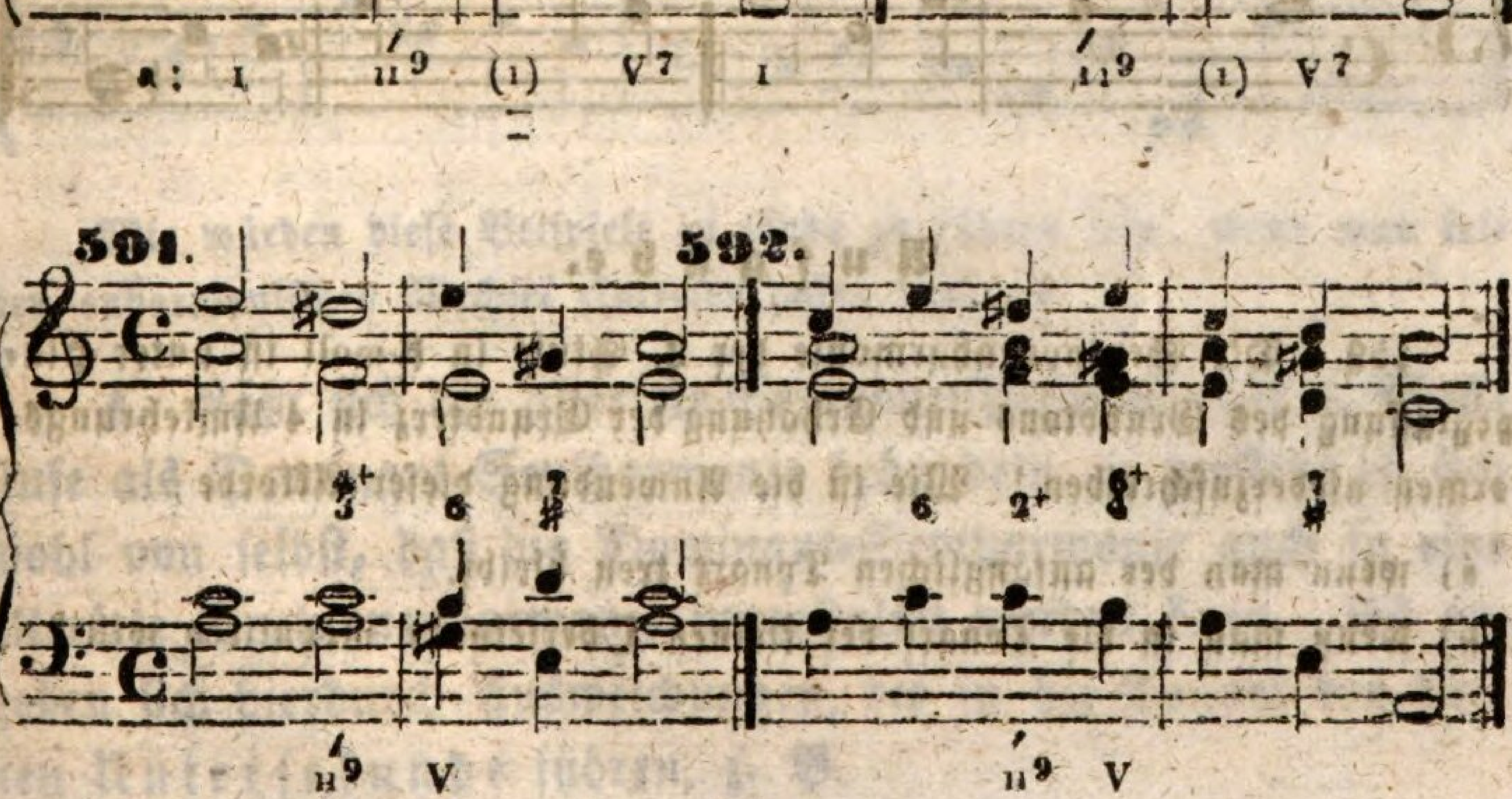
Die alterirte Septnonenharmonie der 2. Mollstufe und die 4stimmige Dominant-Septharmonie.

1. Die Septnonenharmonie der 2. Mollstufe kommt sehr häufig mit weggelassenem Grundtone und erhöhter Grundterz zur Anwendung. Sie schreitet zur Dominantharmonie oder, falls sich Quintenparallelen ergeben sollten, zuvor zum tonischen Quartsextakkord fort, z. B.

589. 590.
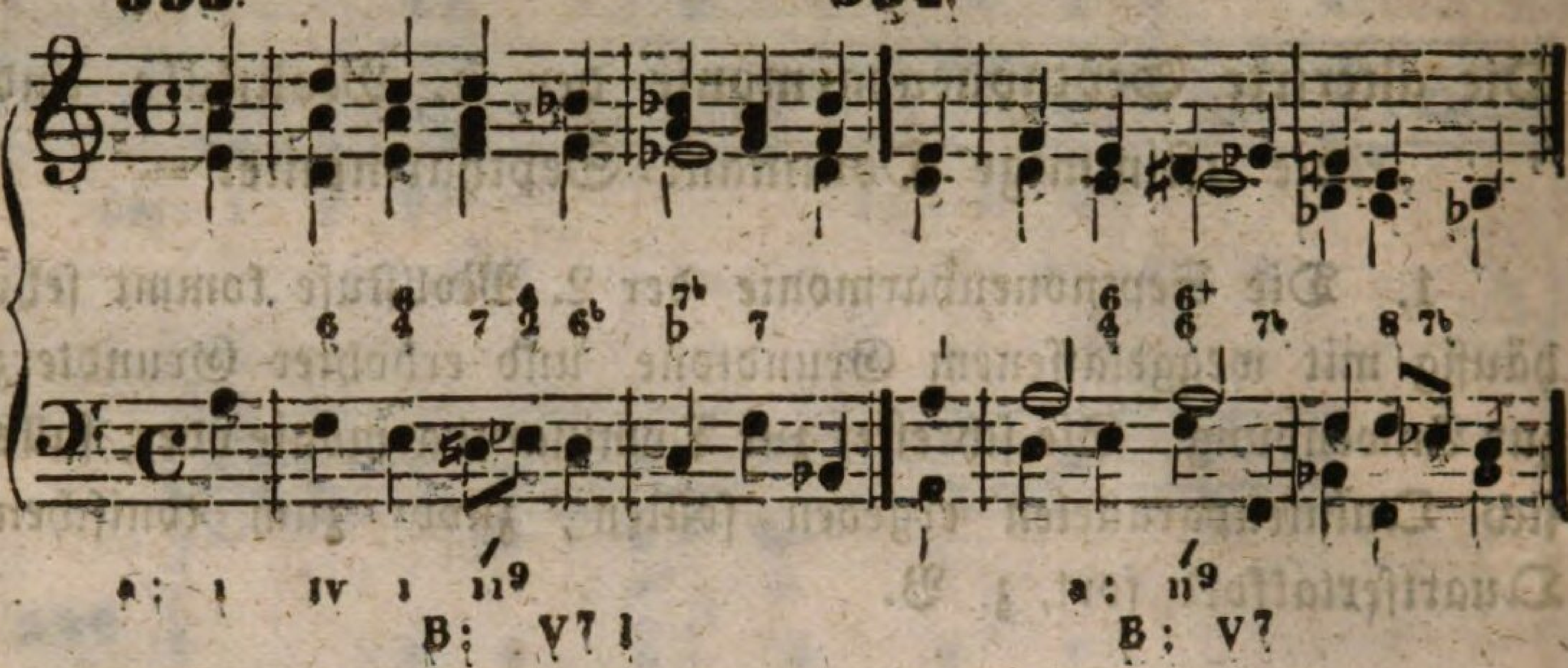


591. 592.

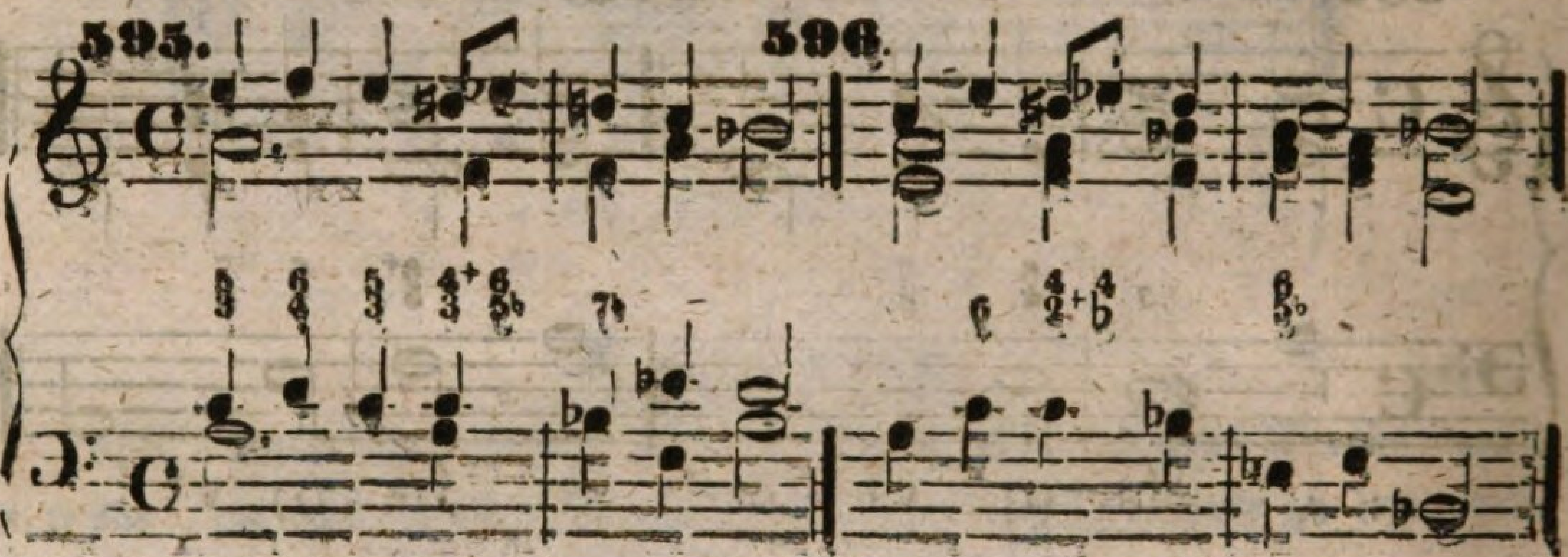


2. Es darf wohl nicht besonders darauf hingewiesen werden, daß diese von der Septnonenharmonie abstammenden Akkorde genau so klingen, wie der Dominant-Septakkord oder dessen Umkehrungen. Demnach können diese Akkorde durch enharmonischen Wechsel auch in eine Dominant-Septharmonie umgestaltet und demgemäß fortgeführt werden. Dadurch ergeben sich Ausweichungen, die in die Tonart der kleinen O b e r s e k u n d e führen, z. B.

593. 594.



595. 596.



Aufgabe.
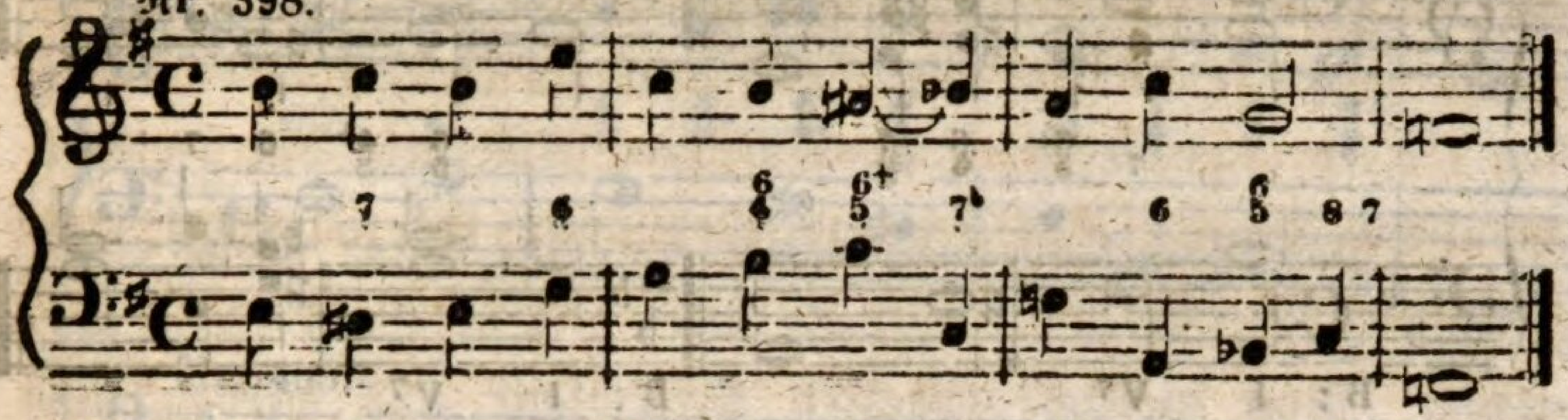
158. Die Septnonenharmonie der 2. Stufe in E-moll ist unter Hinweglassung des Grundtons und Erhöhung der Grundterz in 4 Umkehrungsformen niederzuschreiben! Wie ist die Anwendung dieser Akkorde,

a) wenn man der anfänglichen Tonart treu bleibt,
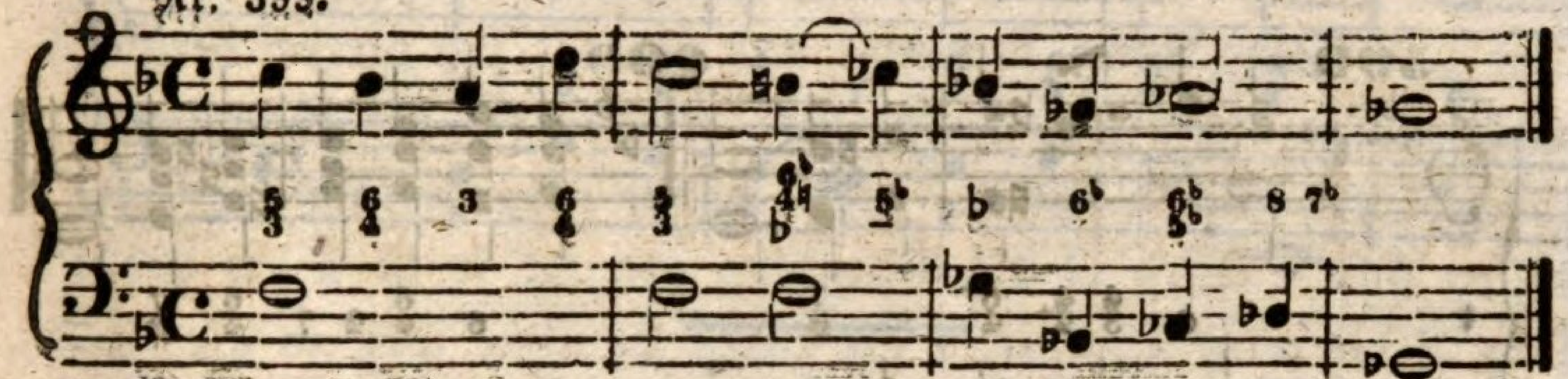
b) wenn man in die Tonart der kleinen Obersekunde moduliren will?

3. Generalbaß-Uebungen:
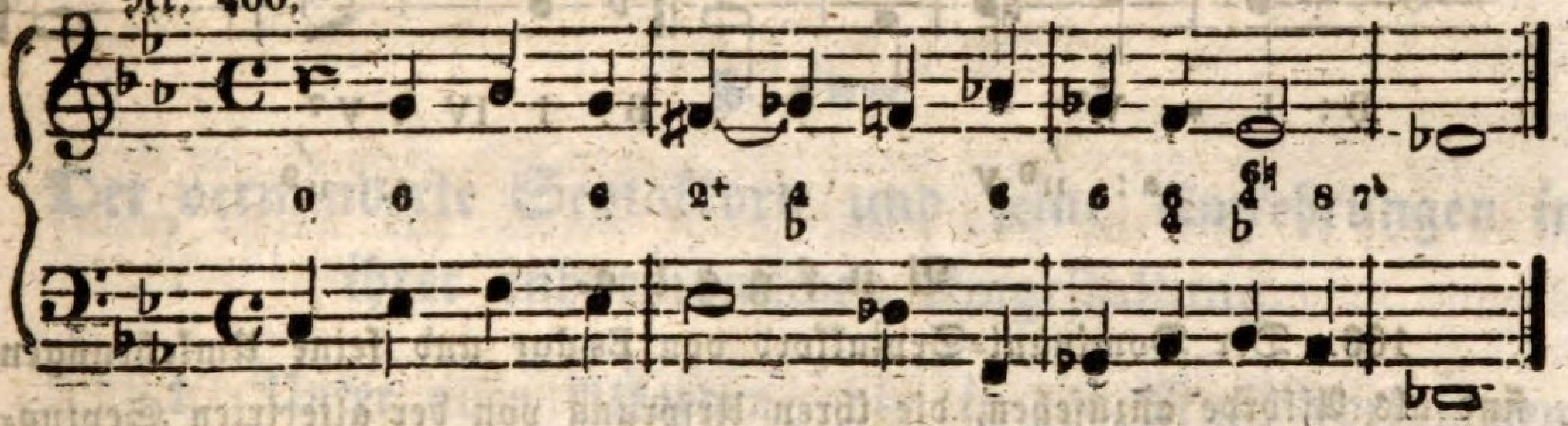
Nr. 398.
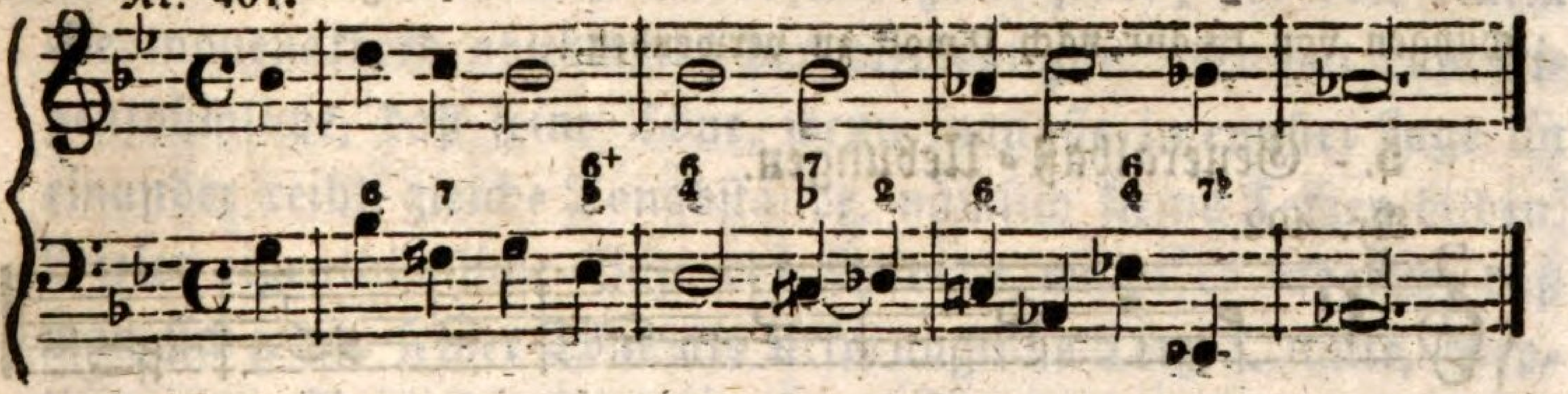


Nr. 399.



Nr. 400.
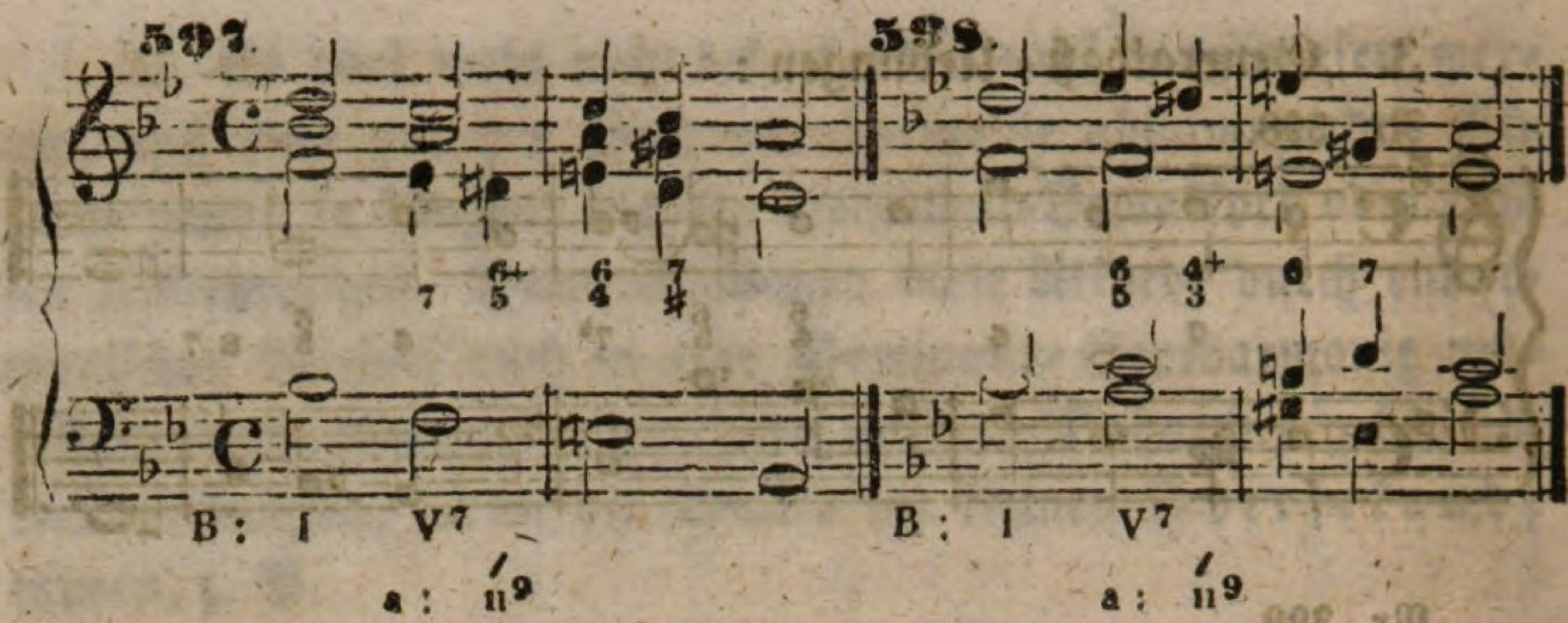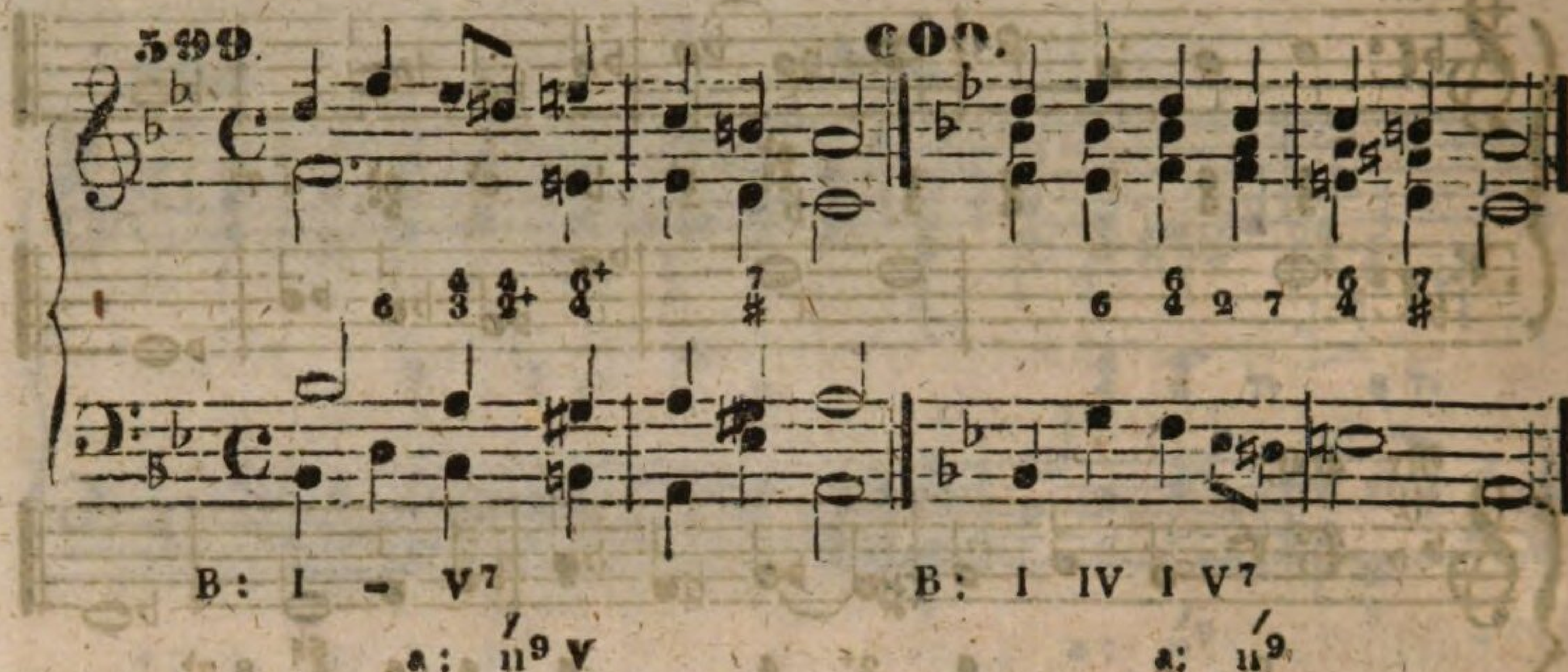


Nr. 401.



Wie würden diese Beispiele zu Ende zu führen sein, wenn man keinen enharmonischen Wechsel eintreten lassen wollte?

4. Läßt sich die alterirte Septnonenharmonie der 2. Mollstufe als Dominant-Septharmonie behandeln, so versteht es sich wohl von selbst, daß die Dominant-Septharmonie auch in eine alterirte Septnonenharmonie umgestaltet werden kann. Es ergeben sich hierdurch Ausweichungen, die in die Tonart der kleinen Untersekunde führen, z. B.
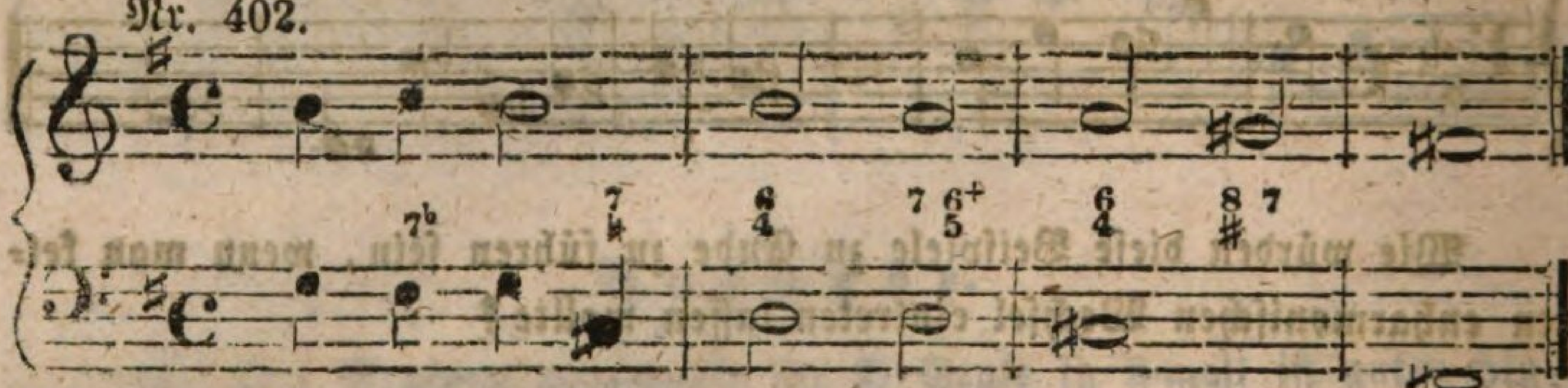




Aufgabe.
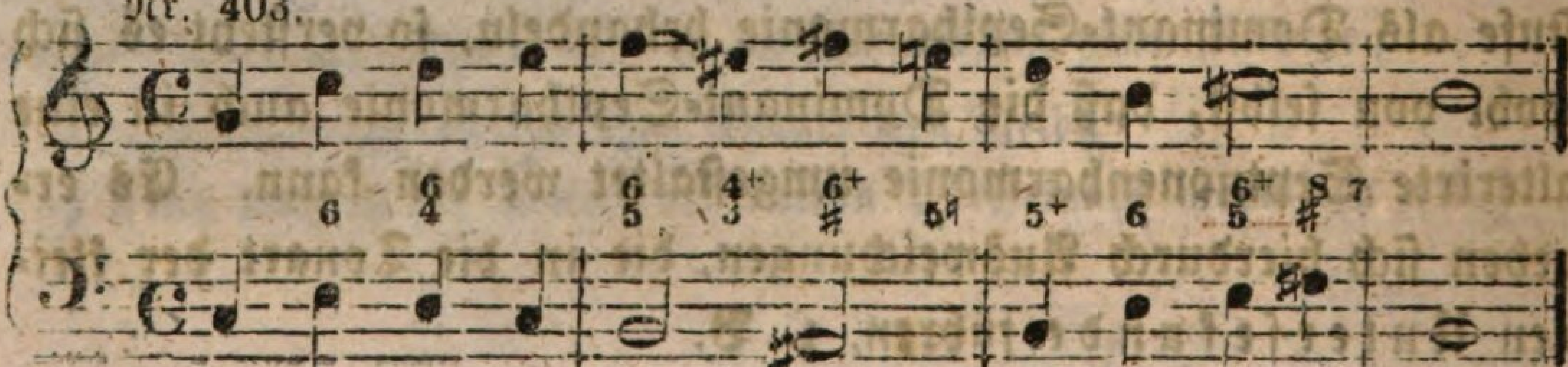
160. Der Dominant-Septakkord von Es-dur und seine Umkehrungen sind als Akkorde anzusehen, die ihren Ursprung von der alterirten Septnonenharmonie der 2. Stufe in D-moll ableiten, und demgemäß zu Ausweichungen von Es-dur nach D-moll zu verwenden!

5. Generalbaß-Uebungen.
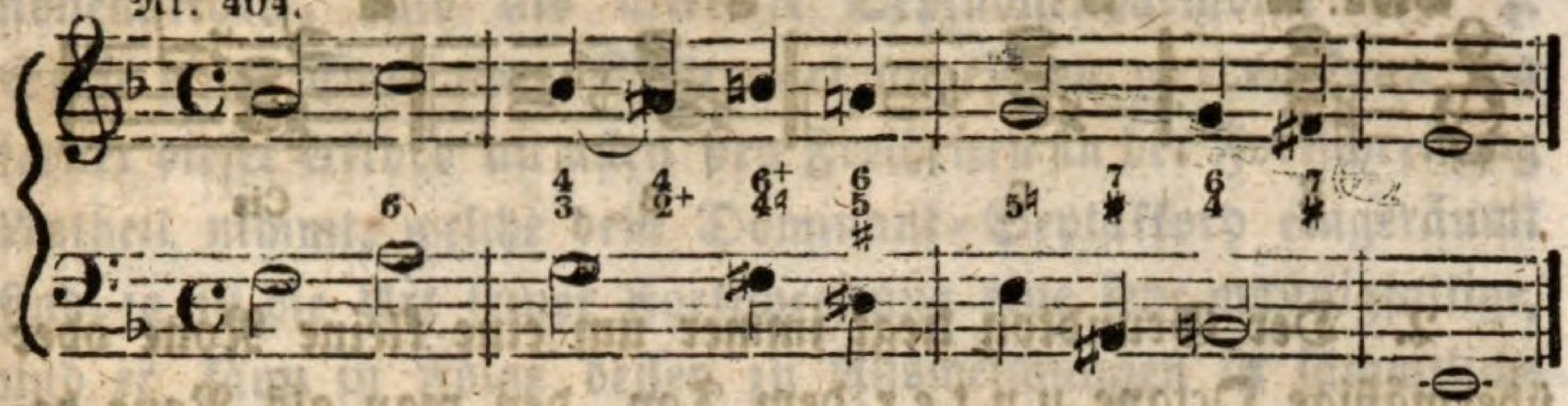
Nr. 402.
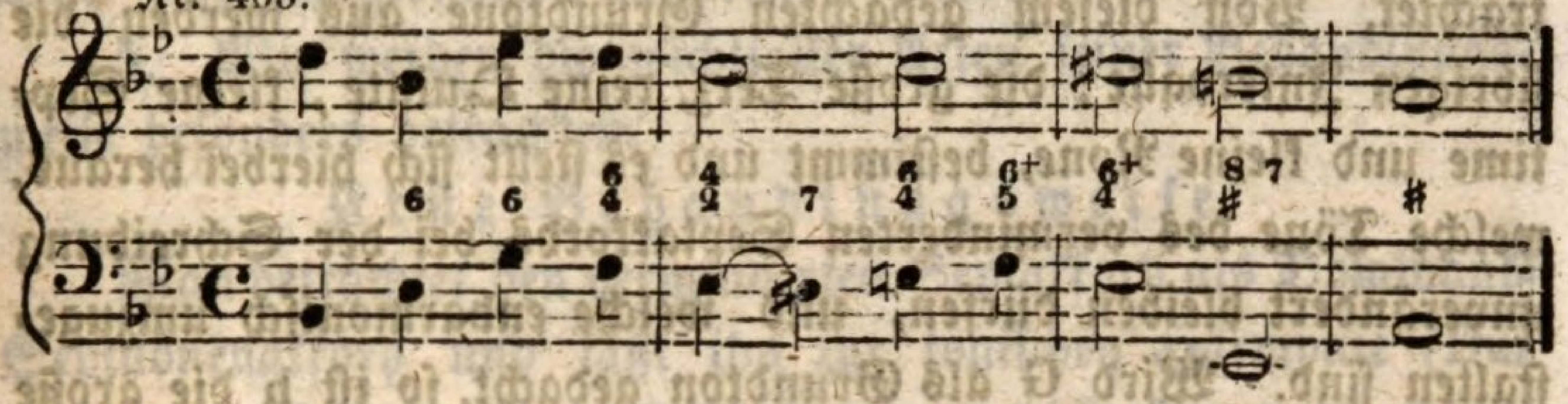


Nr. 403.



Nr. 404.



Nr. 405.



§. 170.

Der verminderte Septakkord und seine Umkehrungen in ihrer enharmonischen Umgestaltung.

1. Unter allen Akkorden, die in der Musik vorkommen, ist der verminderte Septakkord und zwar jener, der von einem Septnonenakkord abstammt, der vieldeutigste. Er hat das Eigenthümliche, daß seine Töne, wenn man sie in engster Lage an einander reiht, gleiche Tonabstände, nämlich kleine Terzen bilden. Dieser eigenthümliche Bau des Akkords macht es möglich, daß man sich jeden seiner Töne als ursprüngliche Terz, Quinte, Septime oder None denken kann, und daß somit 4 verschiedene Grundtöne angenommen werden können. In dem verminderten Septakkord über gis ist f die None und E der weggelassene Grundton (601 a). Denkt man sich gis oder — der bequemeren Schreibung wegen — as als None, so ist G der Grundton (b). Nimmt man h oder ces als None an, so ist B der Grundton (c). Betrachtet man endlich d als None, so hat man sich Cis als Grundton zu denken (d), z. B.

601.
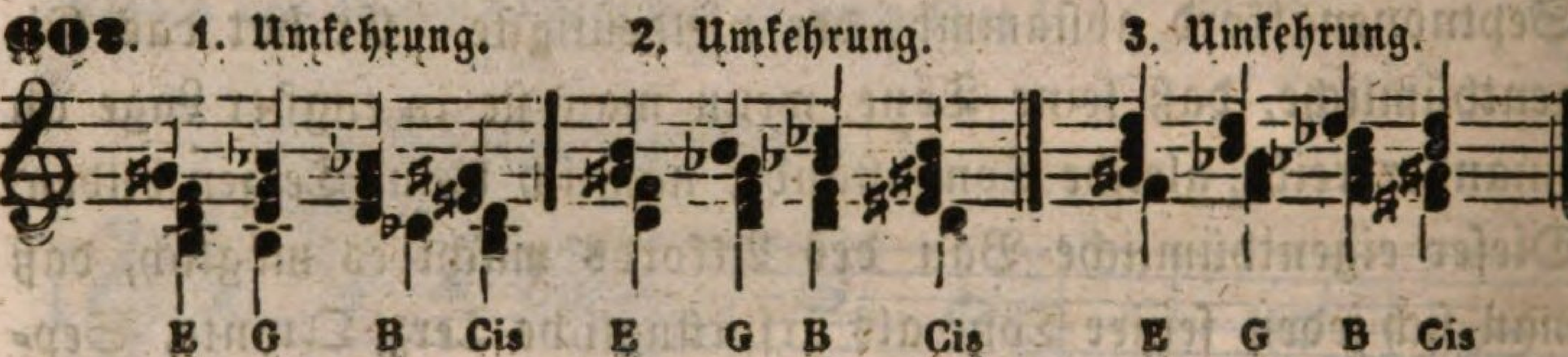


2. Der Grundton liegt immer um eine kleine None oder übermäßige Octave unter dem Ton, den man als None betrachtet. Von diesem gedachten Grundtone aus werden die übrigen Intervalle, die große Terz, reine Quinte, kleine Septime und kleine None, bestimmt und es stellt sich hierbei heraus, welche Töne des verminderten Septakkords bei der Schreibung unverändert bleiben dürfen, und welche enharmonisch umzugestalten sind. Wird G als Grundton gedacht, so ist h die große Terz, d die reine Quinte, f die kleine Septime und as die kleine None. Folglich ist gis hier in as zu verwandeln 2c.

Aufgabe.

161. Welche verschiedene Grundtöne können dem verminderten Septakkord über fis, über cis, über e untergelegt werden und welche enharmonische Umgestaltungen sind dabei erforderlich?

3. Einer ähnlichen enharmonischen Umgestaltung sind auch die Umkehrungen des verminderten Septakkords fähig, z. B.

602.



Aufgabe.

162. Welches sind die Umkehrungen des verminderten Septakkords über fis, und wie können sie enharmonisch umgestaltet werden?

4. Indem man dem verminderten Septakkord und seinen Umkehrungen verschiedene Grundtöne unterlegt, wird zwar an dem Klang dieser Akkorde nichts verändert, die Fortschreitung wird aber doch in jedem einzelnen Falle eine andere. Da nun der verminderte Septakkord überdieß bald als Dominant-Sept-
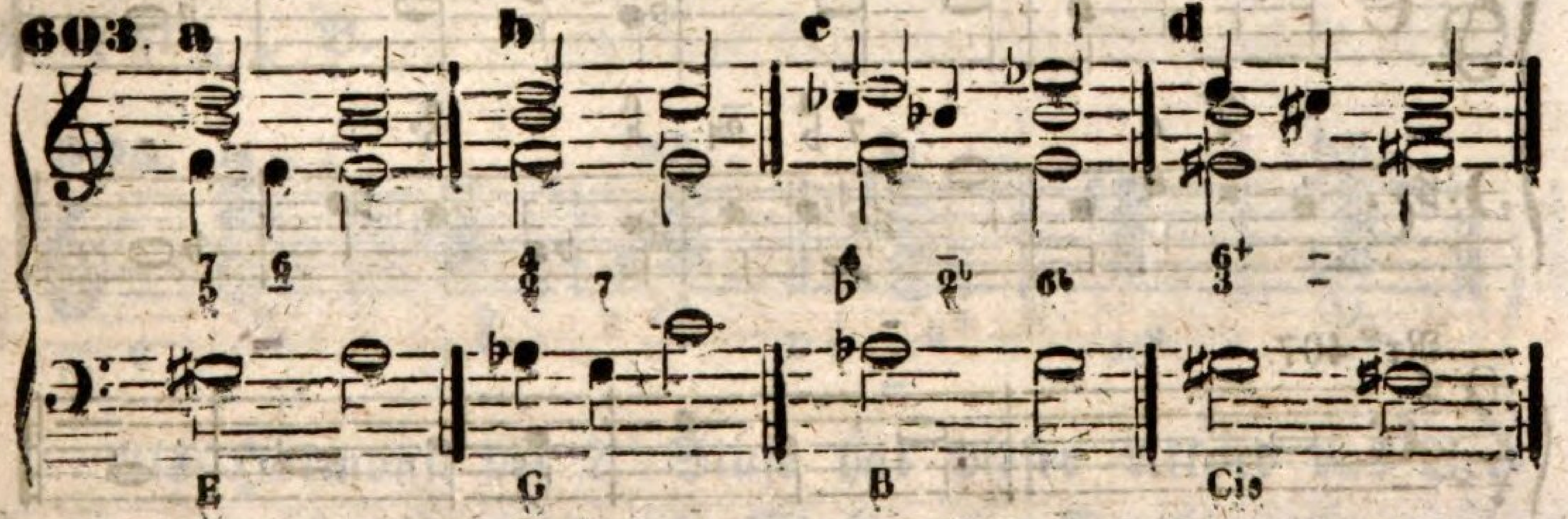
nonenakkord, bald als alterirte Septnonenharmonie der 2. Stufe einer Dur- oder Molltonart angesehen werden kann, da ferner dieser Akkord an allen den Freiheiten in der Fortschreitung Antheil nimmt, welche dem Dominant-Septakkord eingeräumt sind, so ist die Art seiner Fortschreitung eine sehr mannigfaltige, und er kann in Folge dessen zu Ausweichungen in sämmtliche Dur- und Molltonarten verwendet werden.

5. Wir werden die wichtigsten Arten seiner Behandlungsweise besonders betrachten.

Erste Behandlungsweise.

Man betrachtet den verminderten Septakkord als Dominant-Septnonenakkord und läßt ihn zur tonischen Harmonie (Dur oder Moll) fortschreiten. Dieß kann am leichtesten dadurch geschehen, daß man **zuerst die None und hernach die Septime auflöst.** Da nun jeder der 4 Töne eines verminderten Septakkords als None angesehen und eine kleine Stufe abwärts fortgeführt werden kann, so ist auch der Akkord einer 4fachen Auflösung fähig, und er führt in diejenigen 4 Dur- oder Molltonarten, deren Haupttöne **um eine kleine Stufe höher stehen, als die Töne des verminderten Septakkords.** Demnach gelangt man durch den verminderten Septakkord über gis und seine Umkehrungen, die ursprunglich sich nach A-moll oder A-dur auflösen, in Folge enharmonischen Wechsels noch in die 3 Dur- oder Molltonarten C, Es und Fis, z. B.

603.
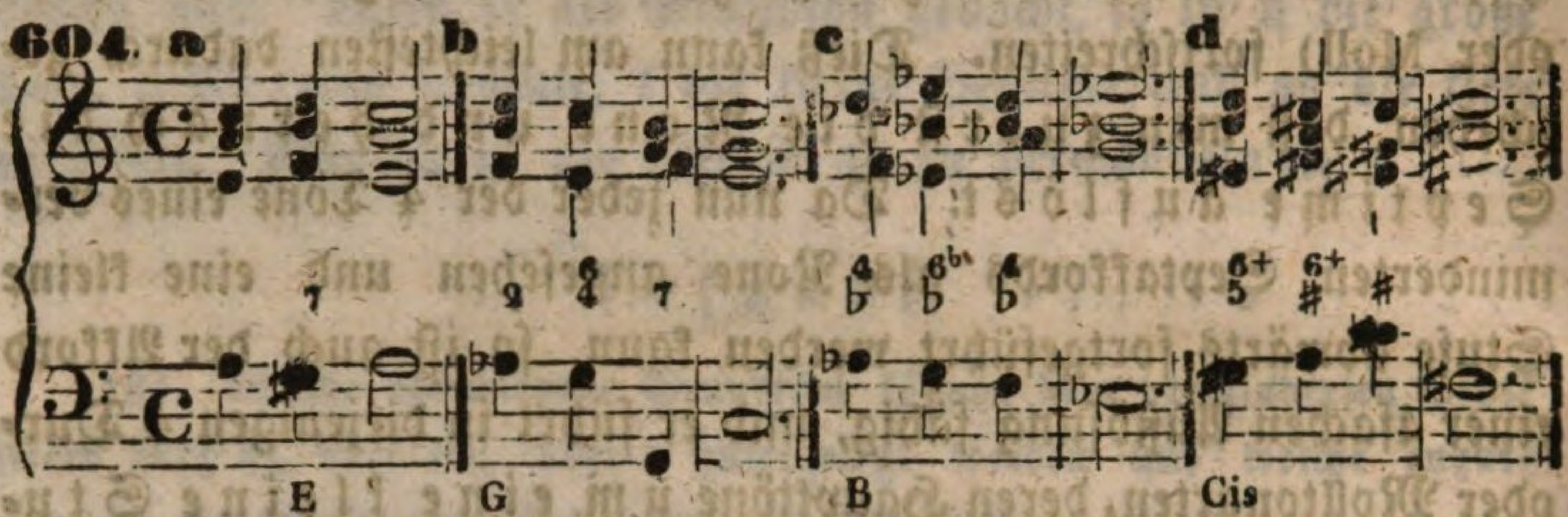


Aufgabe

163. Man versuche ähnliche Auflösungen auch für die 3 Umkehrungen h d f gis, d f gis h und f gis h d!

Zweite Behandlungsweise.

Statt der successiven Auflösung des verminderten Septakkords kann auch die gleichzeitige angewendet werden, wobei man ebenfalls in die 4 Tonarten gelangt, deren Haupttöne um eine kleine Stufe über den Tönen des verminderten Septakkords liegen. Das äußere Verfahren besteht darin, daß man jeden Ton des verminderten Septakkords als Leitton betrachtet und eine Stufe aufwärts fortführt, während die übrigen Töne im kleinen oder großen Sekundschritt sich zum tonischen Dreiklang, Sext- oder Quartsextakkord bewegen. Der Grundton ist um eine große Terz unter dem jedesmaligen Leitton zu suchen.

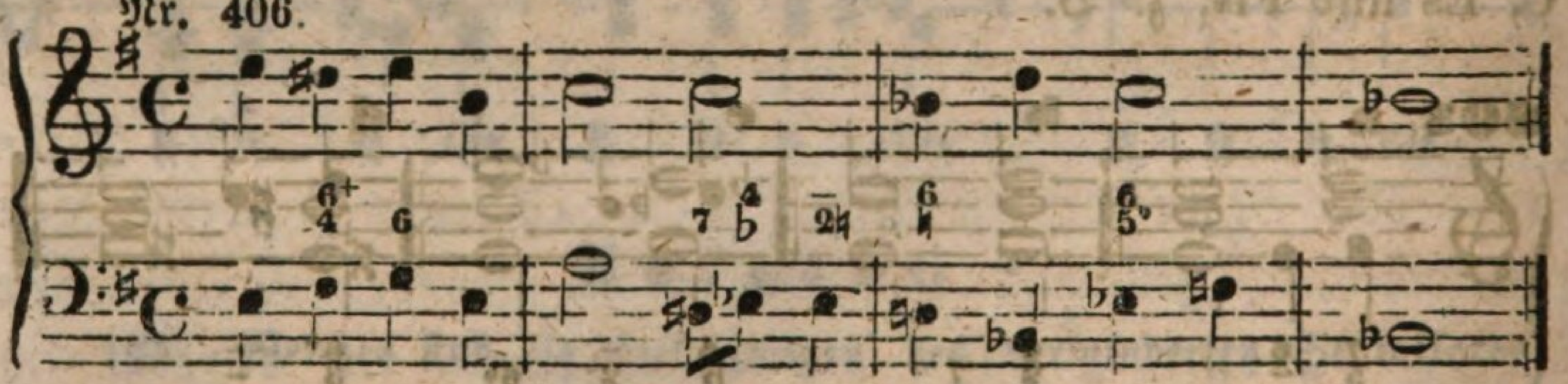
604.



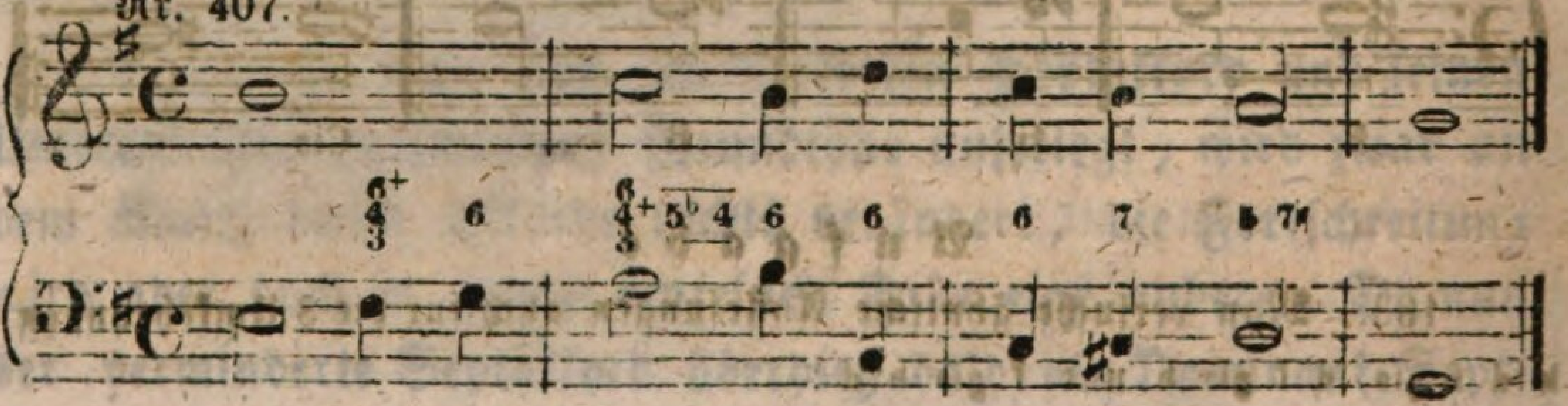
Hier ist zuerst gis, dann h, dann d, zuletzt f oder eis als Leitton betrachtet worden. Die Umkehrungen lassen eine gleiche Auflösung zu.

Generalbaß-Uebungen.
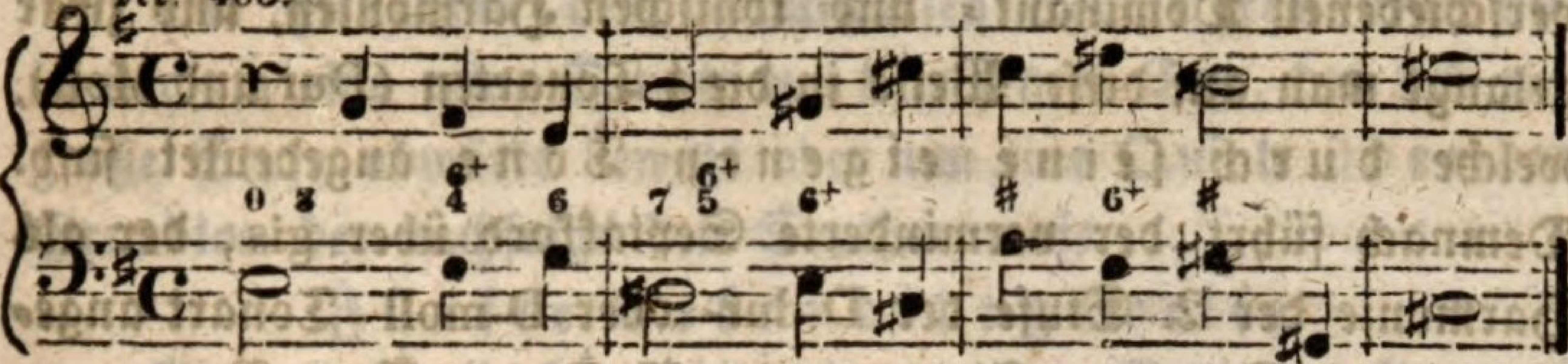
Nr. 406.
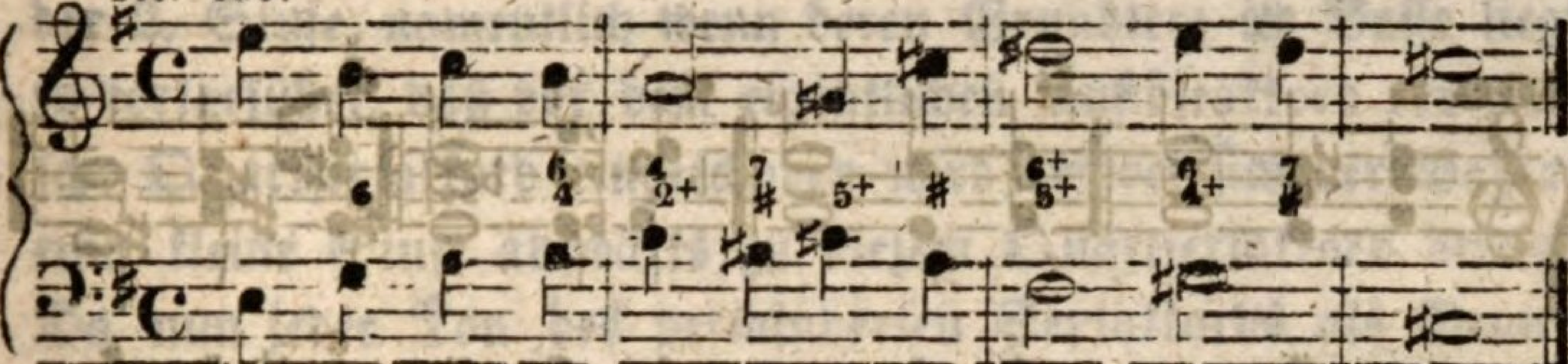


Nr. 407.



Nr. 408.



Nr. 409.



Aufgaben.
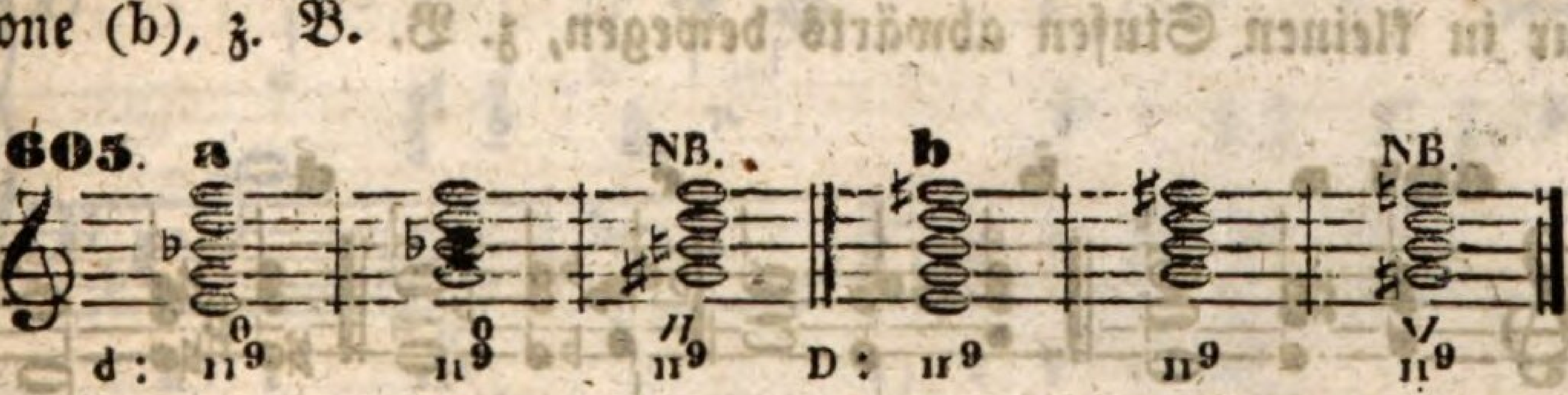
164. Wie würden diese Beispiele abschließen, wenn kein enharmonischer Wechsel vorgenommen worden wäre?

165. Der verminderte Septakkord über fis soll als Dominantharmonie von G-dur betrachtet und zunächst dieser Tonart gemäß behandelt, dann aber auch zu Ausweichungen nach B, Cis und E (Dur oder Moll) verwendet werden! Die Auflösung der Dissonanzen kann a) successive und b) gleichzeitig erfolgen. Auch können statt des verminderten Septakkords seine Umkehrungen benützt werden.

Dritte Behandlungsweise.

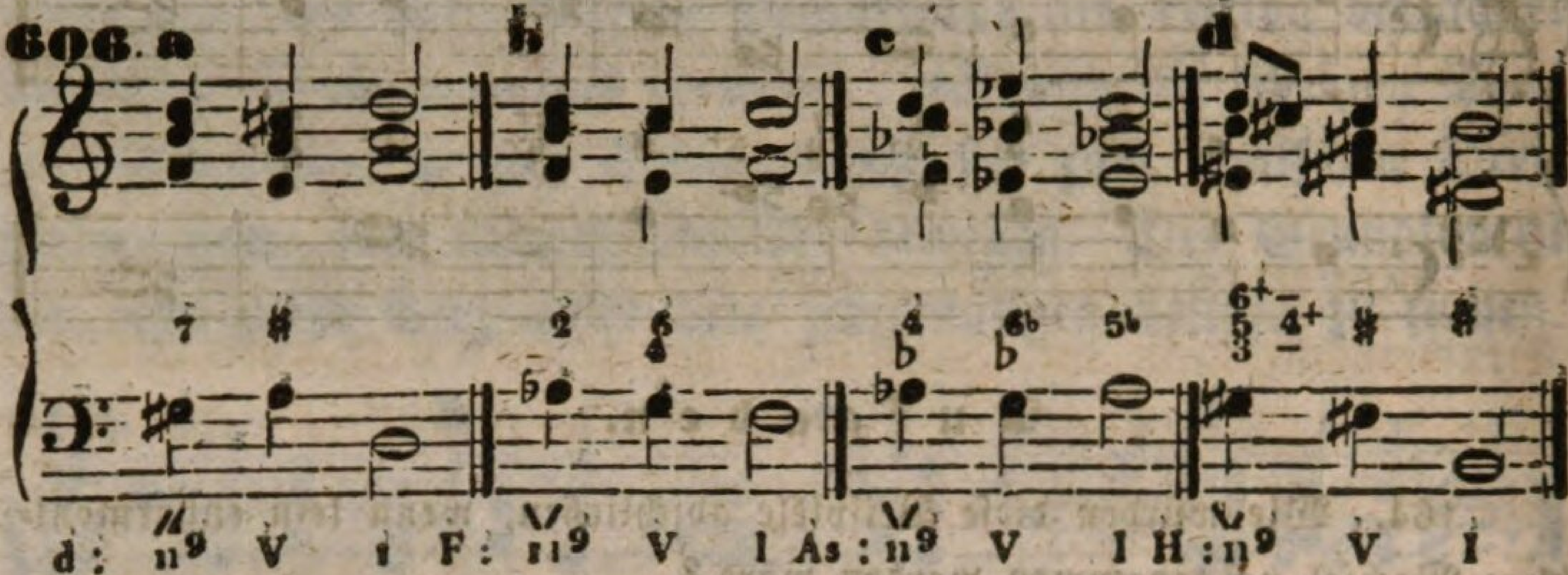
Man betrachtet den verminderten Septakkord als alterirte Septnonenharmonie der 2. Moll- oder Durstufe. In Moll entsteht er durch Erhöhung der Grundterz und Grundquinte, in Dur durch Erhöhung der Grundterz und Erniedrigung der None (b), z. B.

605.



Als Harmonie der 2. Stufe hat dieser Akkord das Verlangen, zur Harmonie der 5. Stufe, zur Dominantharmonie, fortzuschreiten. Da ihm nun ebenfalls 4 verschiedene Grundtöne untergelegt werden können, so führt seine Auflösung auch zu 4
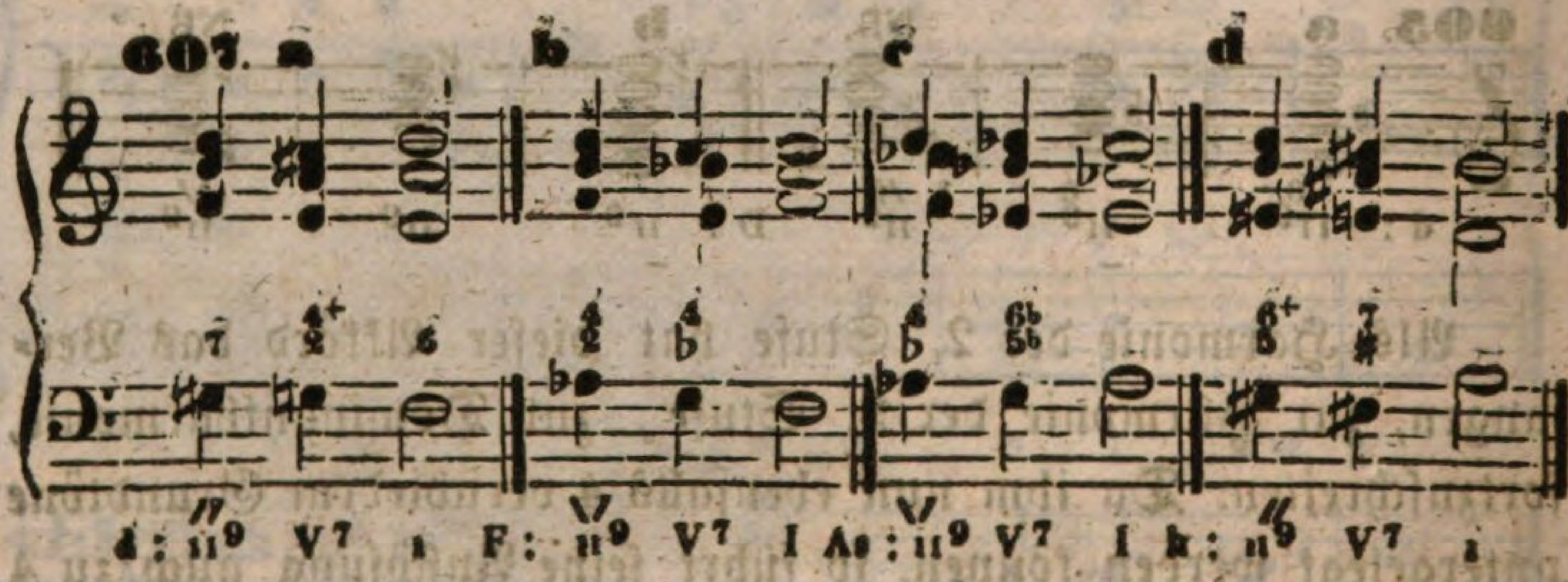
verschiedenen Dominant- und tonischen Harmonien, und zwar gelangt man auf diese Weise in die 4 Tonarten (Dur und Moll), welche durch seine eigenen Töne angedeutet sind. Demnach führt der verminderte Septakkord über gis, der als Harmonie der 2. Stufe der D-dur- oder D-moll-Tonart angehört, in die Tonarten Gis oder As, H, D und F, z. B.

606.


In ähnlicher Weise können auch die Umkehrungen zu 4 verschiedenen Dominantharmonien fortgeführt werden. Man versuche es!

Vierte Behandlungsweise.

Eine bestimmtere Auflösung erhält man für diesen Akkord, wenn man ihn statt zum Dominant-Dreiklang, Sext- oder Quartsextakkord zum Dominant-Septakkord oder dessen Umkehrungen führt. Aeußerlich gibt sich diese Fortführung dadurch zu erkennen, daß einer der Töne des verminderten Septakkords um eine große Stufe abwärts geht, während sich die übrigen nur in kleinen Stufen abwärts bewegen, z. B.
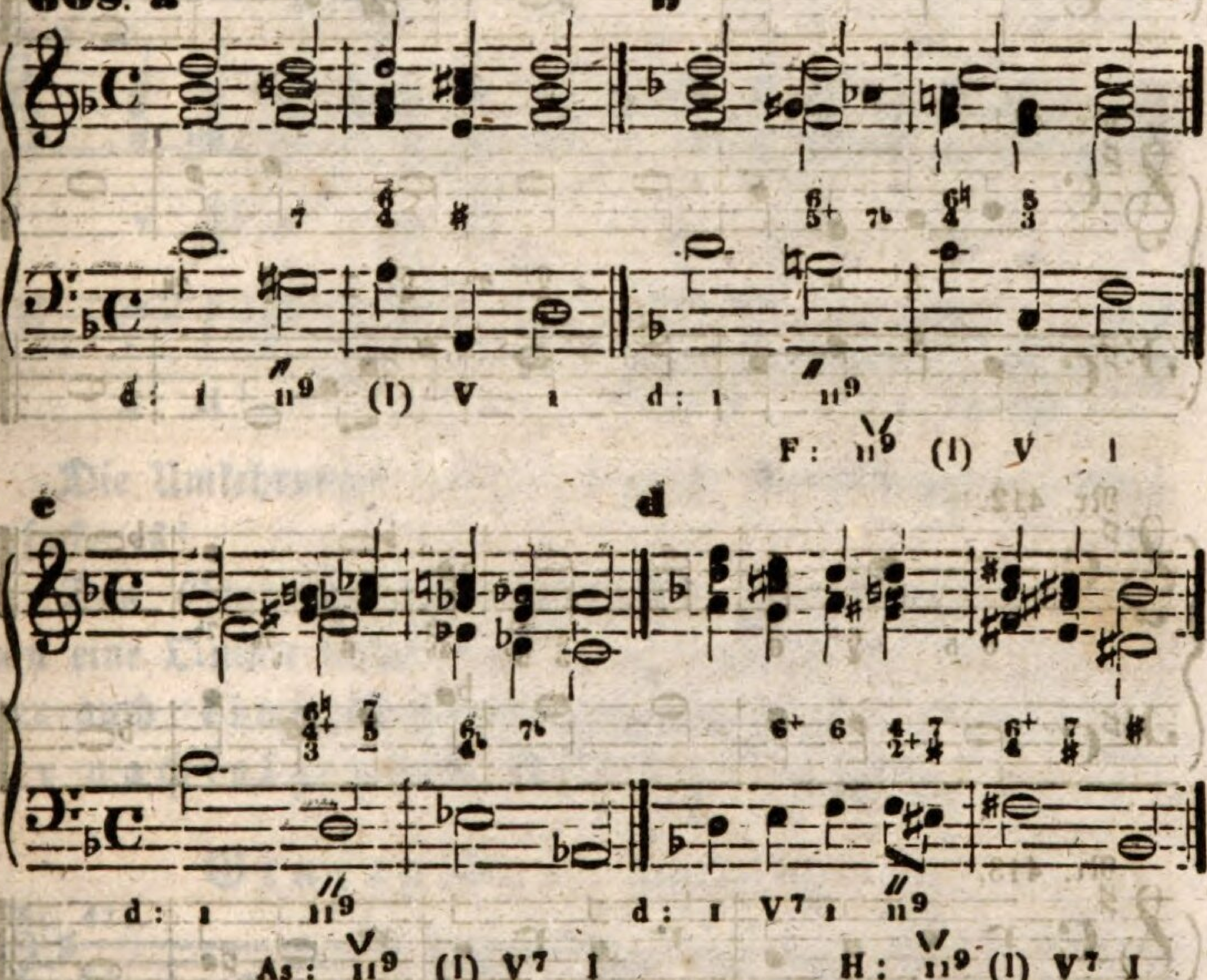
607.


Der Grundton des verminderten Septakkords liegt hier immer um eine reine Quinte unter jenem Ton, der sich eine große Stufe abwärts bewegt oder um eine Quinte über dem Grundton der nachfolgenden Septharmonie.

Fünfte Behandlungsweise.

Am gewöhnlichsten wird die alterirte Septnonenharmonie der 2. Stufe, namentlich wenn deren Grundterz im Basse liegt, so fortgeführt, daß vor dem eigentlichen Auflöseakkord der tonische Quartsextakkord eingeschoben wird, wobei sich der Baßton eine kleine Stufe aufwärts zu diesem Quartsextakkord bewegt. Da nun jeder Ton des verminderten Septaklords als Grundterz betrachtet, in die Baßstimme gelegt und hier aufwärts zum tonischen Quartsextakkord fortgeführt werden kann, so ergeben sich abermals 4 Auflösungsweisen:

608.



Der Grundton ist hier immer um eine große Terz unter dem Baßton zu finden. Will man in eine Durtonart moduliren, so nimmt man den tonischen Quartsextakkord mit großer Sexte.

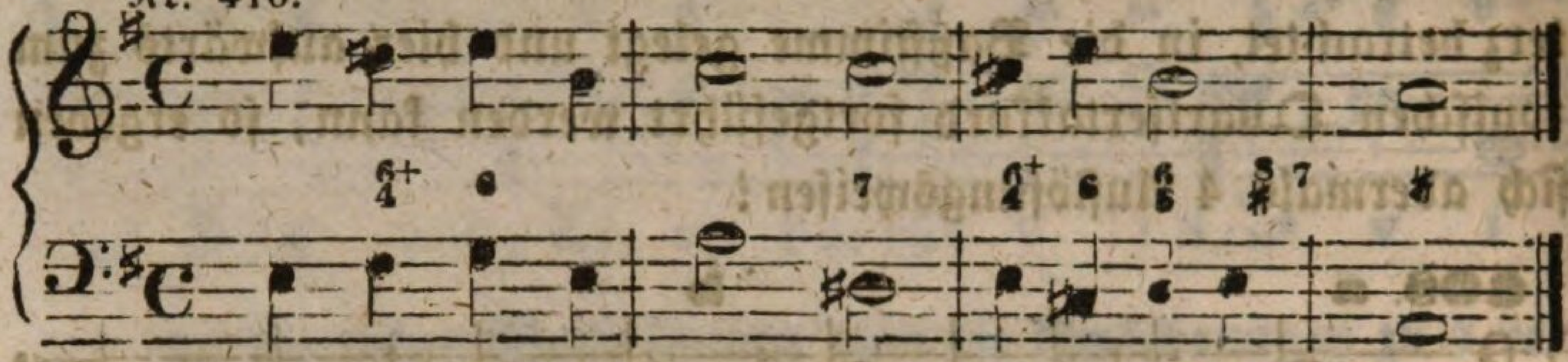
Aufgaben.

166. Der verminderte Septakkord über fis ist als Septnonenharmonie der 2. Stufe einer Durtonart zu betrachten! Welcher Tonart gehört er bei dieser Anschauungsweise an, und in welche Tonarten führen seine enharmonischen Umgestaltungen?
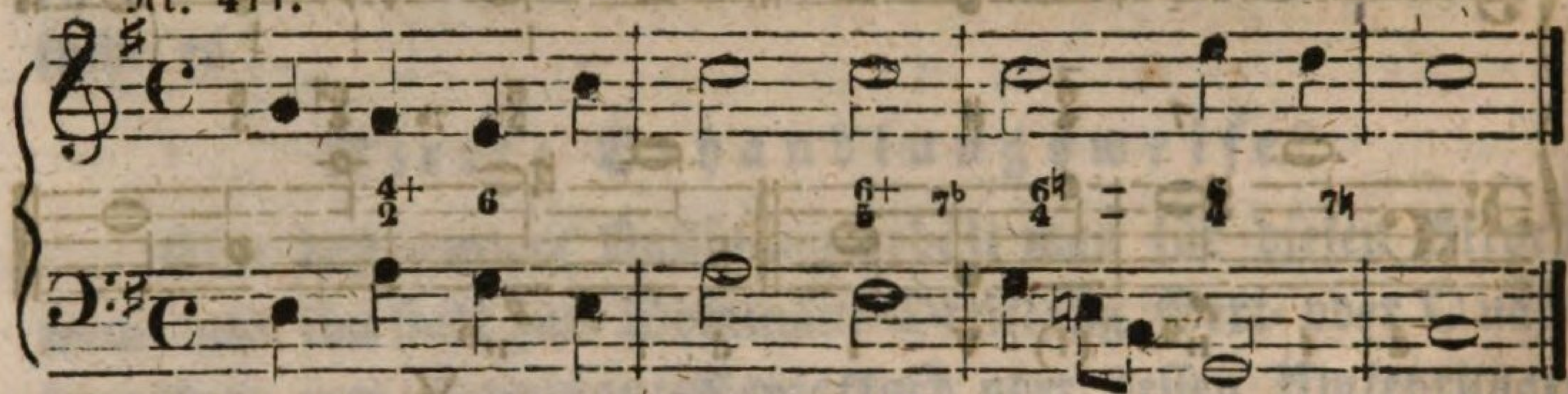
167. Der verminderte Septakkord über fis und seine 3 Umkehrungen sollen als Harmonie der 2. Durstufe angesehen und zuerst der anfänglichen Tonart gemäß angewendet, dann noch zu Ausweichungen nach Fis, A und Es (Dur oder Moll) benützt werden!

Generalbaß-Uebungen.
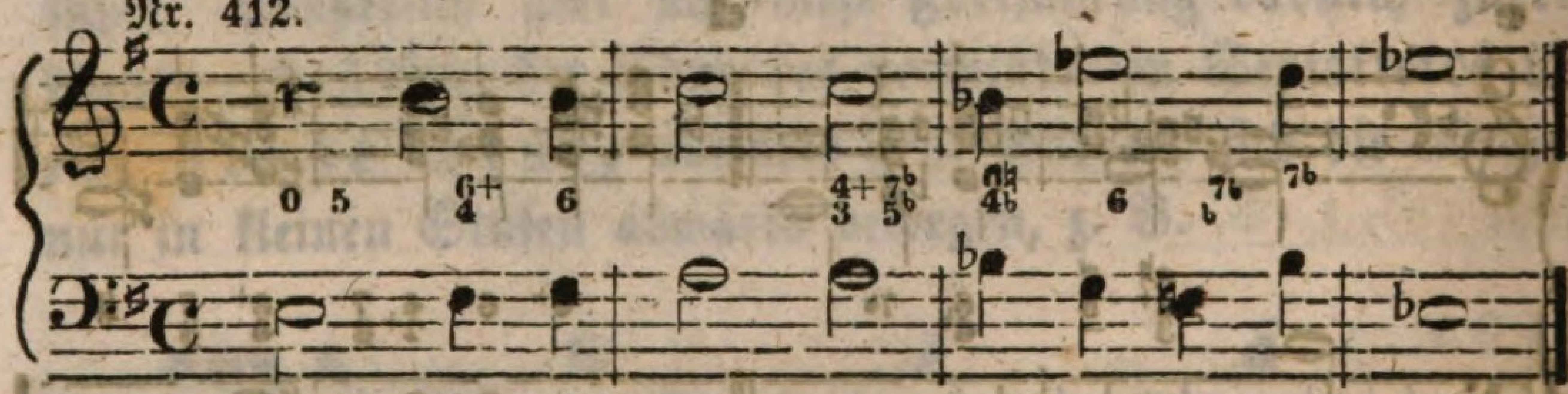
Nr. 410.



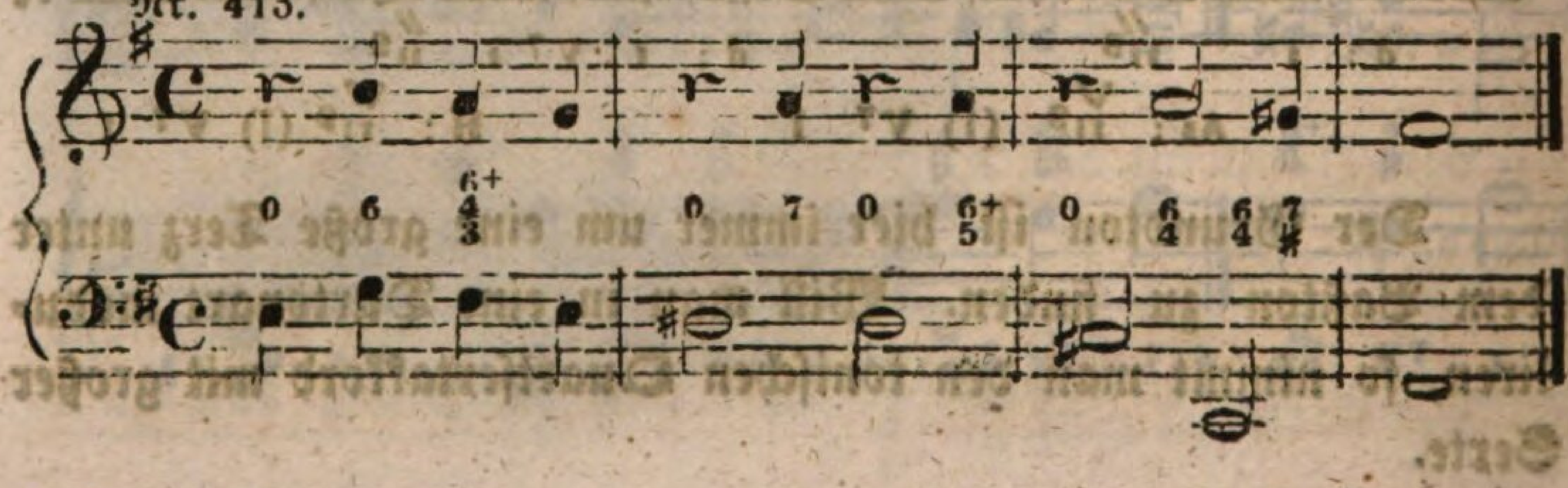
Nr. 411.



Nr. 412.
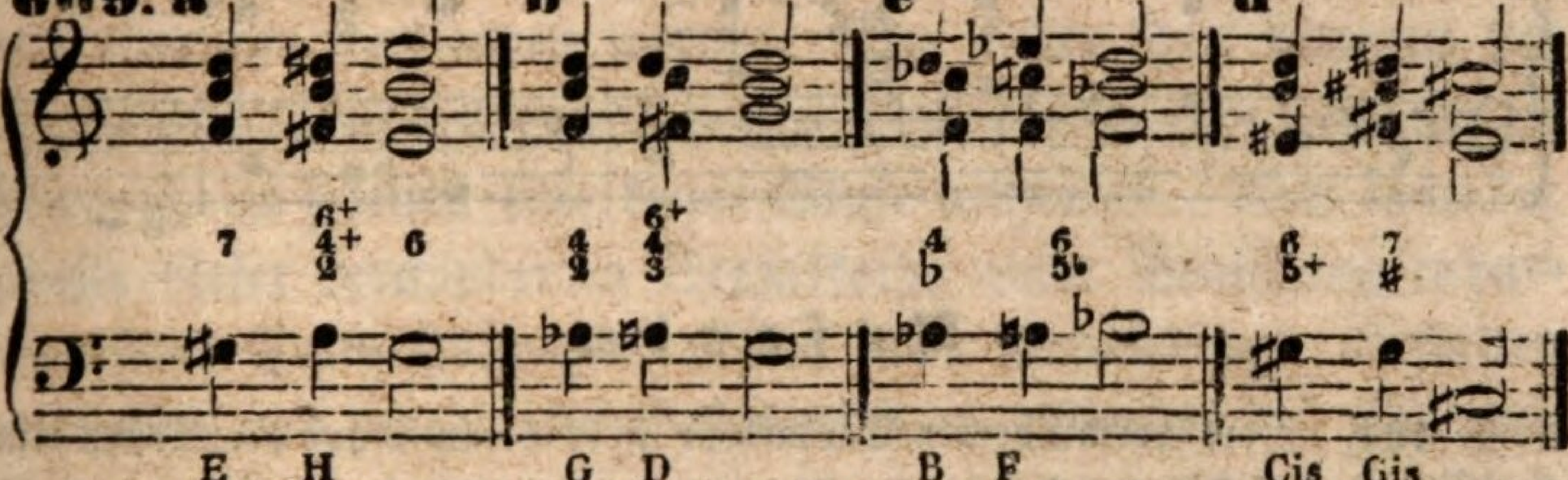


Nr. 413.



Sechste Behandlungsweise.

Der verminderte Septakkord wird als Dominantakkord betrachtet und — im Hinblick auf die Freiheiten in der Fortschreitung, welche ihm eingeräumt sind, zur Septharmonie seiner Oberquinte fortgeführt. Aeußerlich gibt sich dieß dadurch zu erkennen, daß die Grundquinte in einer Stimme liegen bleibt, während die 3 übrigen Stimmen eine kleine Stufe aufwärts fortgehen. Da nun jeder Ton des verminderten Septakkords als Grundquinte angesehen und in einer Stimme festgehalten werden kann, so ergeben sich abermals 4 Auflösungen, die in die 4 Tonarten führen, deren Haupttöne eine kleine Stufe unter den Tönen des verminderten Septakkords liegen. Demnach gelangt man durch den verminderten Septakkord über gis auch noch in die Tonarten G, B, Des und E (Dur und Moll), z. B.

609.
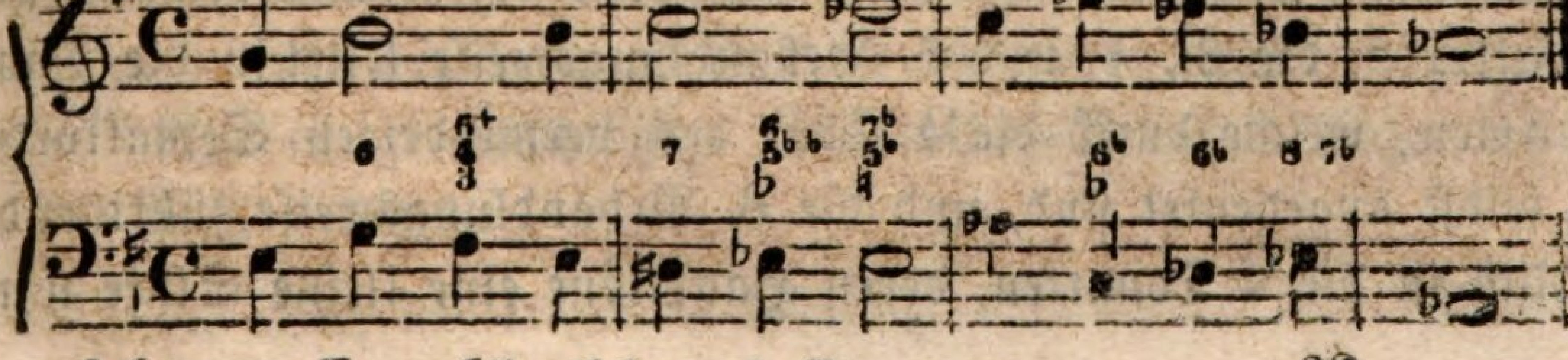


Die Umkehrungen lassen eine gleiche Behandlung zu. Man versuche es!

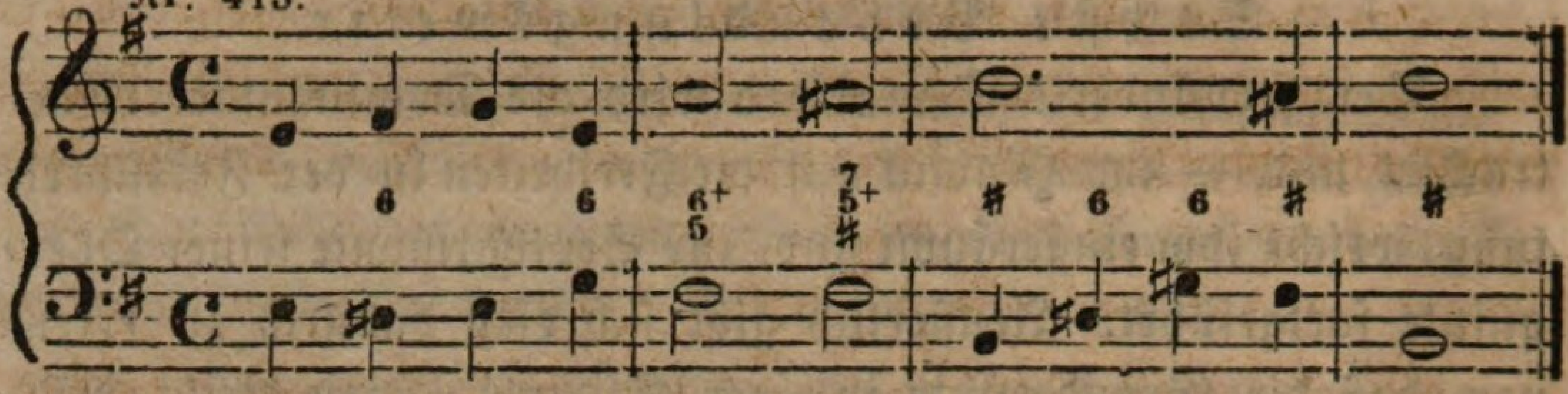
Den Grundton für den verminderten Septakkord findet man eine Quinte unter dem liegenbleibenden Ton oder auch eine Quinte unter dem Grundton der nachfolgenden Septharmonie.

Generalbaß-Uebungen.
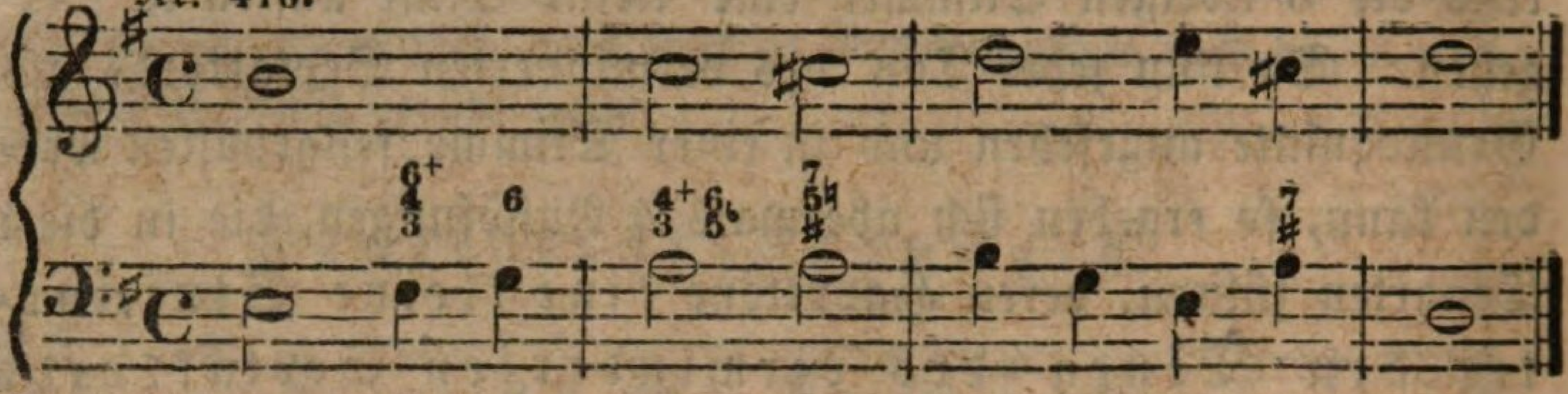
Nr. 414.
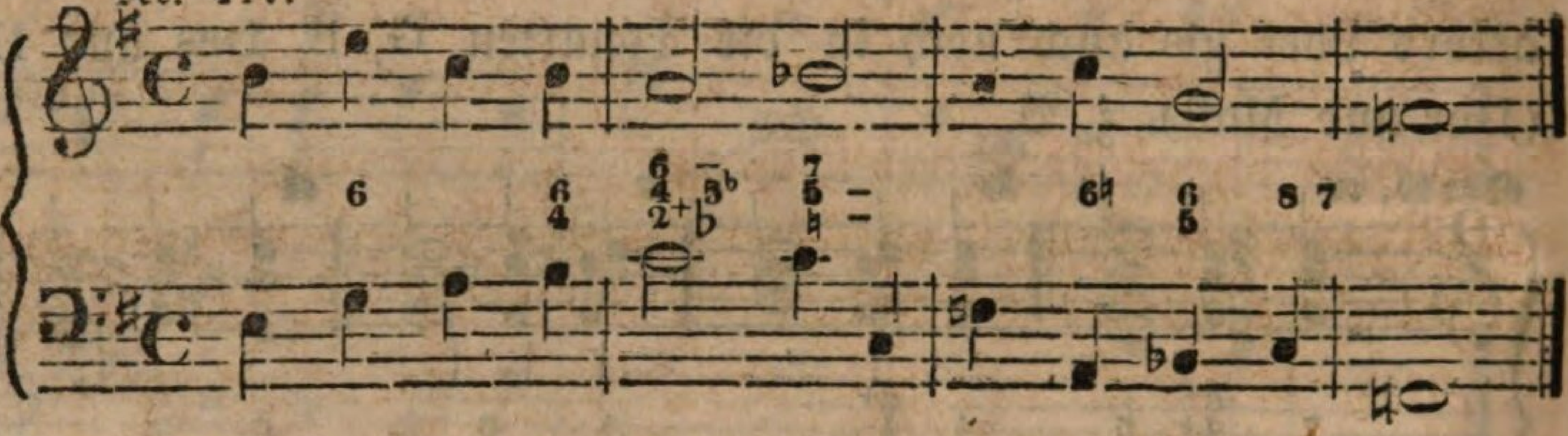


Nr. 415.



Nr. 416.



Nr. 417.



Aufgabe.

164. Dem verminderten Septakkord über fis in G-dur oder dessen Umkehrungen soll sich im steigenden Quintschritt eine Dominant-Septharmonie anschließen! In welche Tonart führt diese Verbindung, und in welche gelangt man außerdem noch, wenn die enharmonischen Umgestaltungen dieses Akkords ebenso behandelt werden? Es ist dieß an 4taktigen Sätzen zu zeigen!

---

6. Aus dem bisher Vorgetragenen hat sich bestätigt, daß durch einen und denselben verminderten Septakkord Ausweichungen in alle Tonarten bewirkt werden können. Die erste und zweite Behandlungsweise führt in die 4 Tonarten, die um einen halben Ton höher liegen, als die Töne des verminderten Septakkords, die 3., 4. und 5. Behandlungsweise leitet in die Tonarten, welche durch die 4 Töne des verminderten Septakkords selbst angedeutet sind, und die 6. Behandlungsweise führt endlich in die 4 Tonarten, deren Haupttöne eine kleine Stufe un-

ter den Tönen des verminderten Septakkords liegen. Und hiermit sind für alle Modulationsfälle die zum Ziele führenden Wege bezeichnet.

Aufgaben.

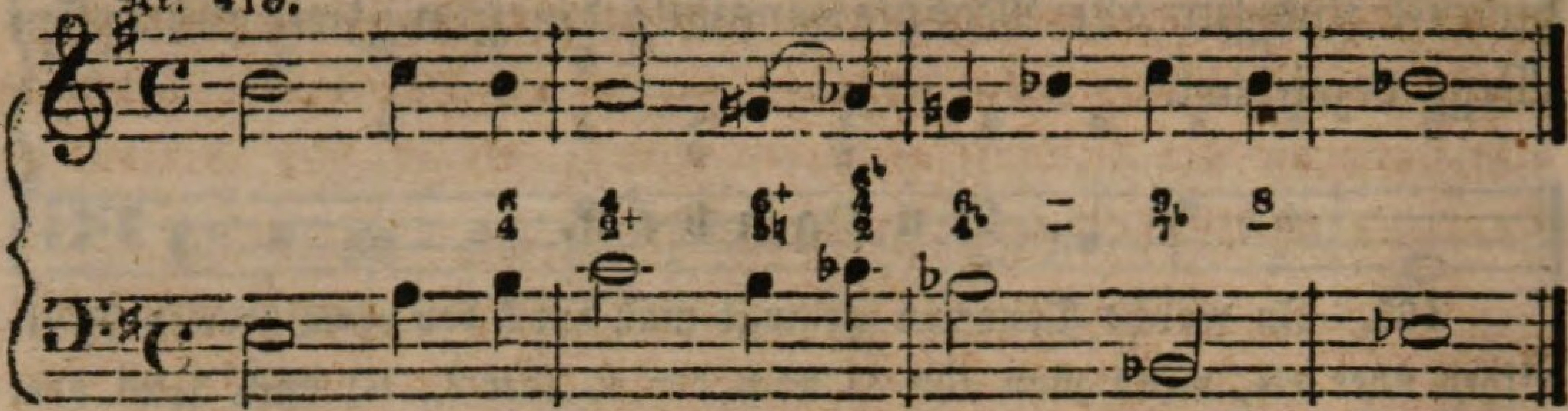
165. In welche Tonarten gelangt man durch den verminderten Septakkord über cis, wenn man ihn a) nach der 1. oder 2., b) nach 3., 4. oder 5., endlich c) nach der 6. Behandlungsweise in Anwendung bringt?

166. Welche Behandlungsweise kommt in Anwendung, wenn durch den verminderten Septakkord über h, von C-dur ausgehend, Ausweichungen nach G, D, A, E, H, Fis, F, B, Es, As und Des bewirkt werden sollen? Man zeige dieses am Klavier!
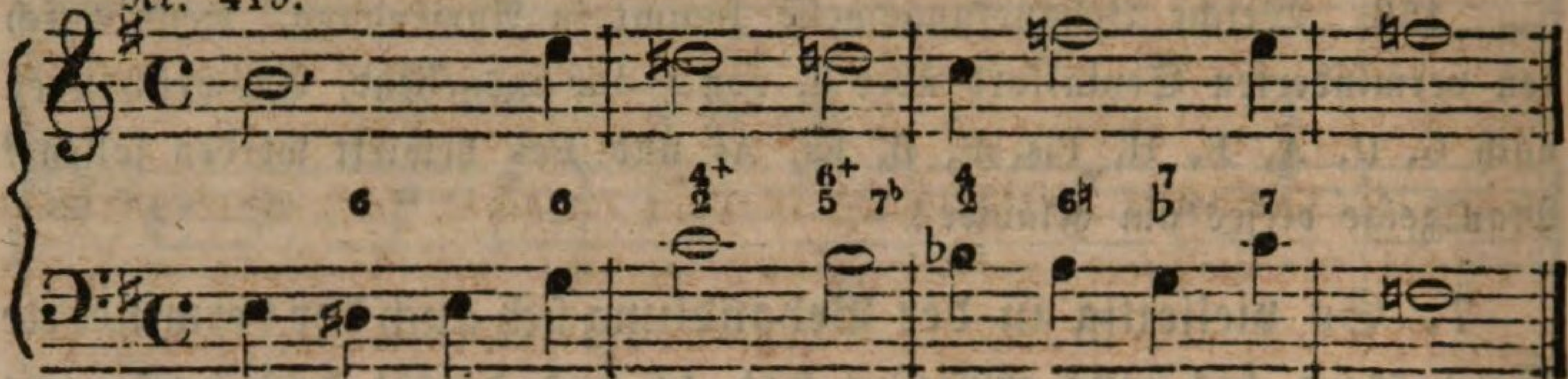
7. So vielseitig in der Behandlung sich auch der verminderte Septakkord bis jetzt erwiesen hat, so sind damit doch noch nicht alle Möglichkeiten erschöpft. Bekanntlich können 2 Septnonenharmonien im fallenden und steigenden Quintschritt unmittelbar mit einander verbunden werden. Im ersten Fall bewegen sich sämmtliche Töne des verminderten Septakkords eine kleine Stufe abwärts, im zweiten eine kleine Stufe aufwärts. Nun kann der zweite dieser verminderten Septakkorde unter Benützung enharmonischer Verwechslungen wieder in 4 verschiedenen Gestalten auftreten und jede dieser Gestalten kann entweder als eine neue Dominantharmonie oder auch als eine Harmonie der 2. Stufe angesehen werden. Ebenso läßt sich dieser zweite verminderte Sextakkord im steigenden Quintschritt zu einer Dominant-Septharmonie fortführen. Mit einem Worte: Alle die Manipulationen, welche in den bisherigen Beispielen mit dem verminderten Septakkord vorgenommen worden sind, lassen sich, wenn 2 solche Akkorde unmittelbar auf einander folgen, auch mit dem zweiten dieser Akkorde vornehmen. Die Zahl der Modulationsfälle wird zwar dadurch nicht vermehrt, wohl aber werden für einen und denselben Fall immer wieder neue Wege gefunden. Es wird nicht nöthig seyn, dieß an Beispielen besonders zu zeigen. Nur einige einschlägige Generalbaß-Beispiele mögen hier noch Platz nehmen:

Generalbaß-Uebungen.
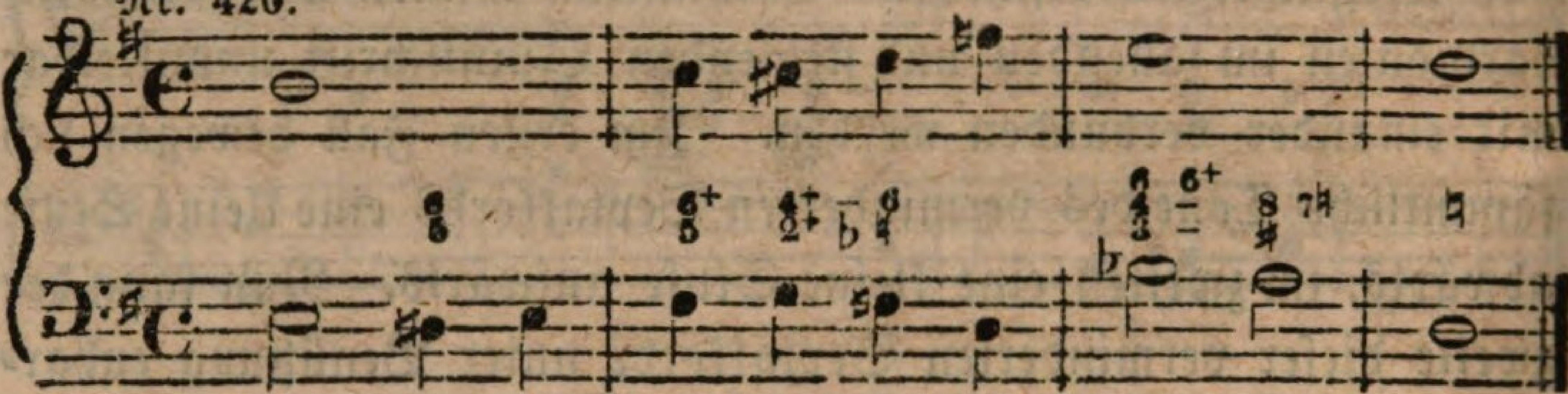
Nr. 418.



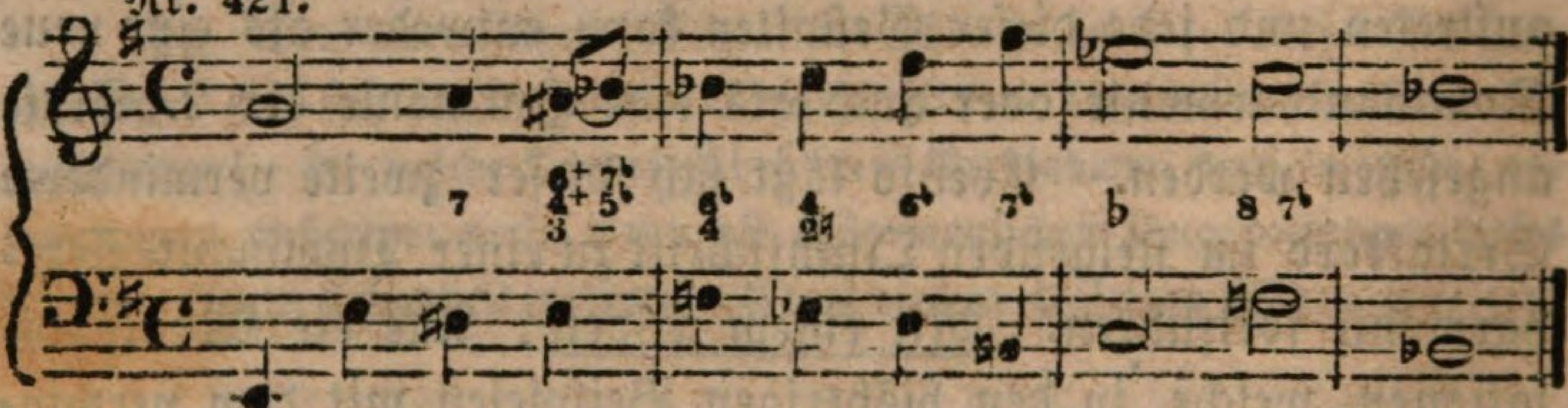
Nr. 419.



Nr. 420.



Nr. 421.



Aufgaben.

167. In einem Tonsatze, der in G-dur beginnt, soll sich dem verminderten Septakkord über fis eine zweite Septnonenharmonie im fallenden Quintschritt anschließen! In welche Tonart gelangt man dadurch, und in welche Tonarten kann man außerdem noch gelangen, wenn man die letzte Septnonenharmonie enharmonisch verändert und sie a) als Dominantharmonie, b) als Harmonie der 2. Stufe behandelt? — Es soll dieß an Beispielen gezeigt werden! —

168. Mit dem verminderten Septakkord über fis oder einer seiner Umkehrungen soll sich im steigenden Quintschritte eine zweite Septnonen-

harmonie verbinden! In welche Tonart führt diese Verbindung und in welche Tonarten kann man außerdem noch gelangen, wenn die zweite Septnonenharmonie enharmonisch verändert und a) als Dominantharmonie, b) als Harmonie der 2. Stufe angesehen wird? Es ist dieß ebenfalls an Beispielen nachzuweisen!

Anmerkung. In der Praxis werden die enharmonischen Ausweichungen selten so notirt, wie es hier geschehen. Gewöhnlich deutet man den enharmonischen Wechsel gar nicht an, notirt also den enharmonischen Akkord nur in einer Weise, wobei man sich nach Gutdünken bald der einen, bald der andern Schreibweise bedient.

Diese Art der Notirung ist zwar einfacher, kann aber angehenden Harmonikern nicht empfohlen werden, weil sie hiebei zu wenig Anregung finden, über die Gesetze nachzudenken, welche solchen Harmonieverbindungen zu Grunde liegen.

E. Die Undecimenharmonie mit ihren abgeleiteten Akkorden.

1) Der Undecimenakkord in seiner Stammform.

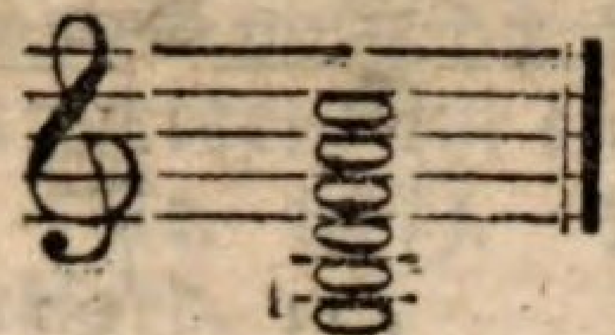
§. 121.

1. Der Dreiklang, der Septakkord, der Septnonenakkord: das waren die 3 Stammakkorde, aus denen sich all' die Harmonien entwickelten, die bis jetzt zur Anwendung kamen. Ein großer Reichthum von harmonischen Mitteln hat sich dabei unsern Blicken aufgethan; doch sind wir damit noch nicht am Ende angekommen. Wir versuchen es, noch weitere Stammakkorde aufzusuchen, wenn auch nur zu dem Zwecke, das Gebiet, auf dem wir uns bewegen, nach allen Richtungen und bis zu seinen äußersten Gränzen kennen zu lernen.

2. Unsere seitberigen Beobachtungen, die wir an der Aeolsharfe anstellten, führten uns zu der Ueberzeugung, daß die Natur ihre Akkorde terzenweise aufbaut. Der Septnonenakkord besteht aus 4 übereinander gestellten Terzen; folgerichtig muß der nächste neue Stammakkord aus 5 solcher Terzen bestehen. Und in der That: auch die Aeolsharfe läßt, wenn der Wind sehr heftig durch ihre Saiten strömt, noch höhere Töne, als die früher genannten, erklingen. Die tiefern Töne verstummen, dagegen thürmen sich in der obern Tonregion Terzen auf Terzen, die — je nach Beschaffenheit des Windes — bis zu einer schwindelnden Höhe empor wirbeln. Wollen wir also einen vierten Stammakkord annehmen, so wird derselbe aus Grundton, Terz, Quinte, Septime, None und Undecime bestehen, und nach seinem höchsten Tone Undecimenakkord zu nennen sein.

3. Die Stammakkorde, welche die Natur gibt, sind sämmtlich Dominantakkorde. Demnach kann auch der Undecimenakkord seinen Platz zunächst nur auf der 5. Stufe der Tonleiter
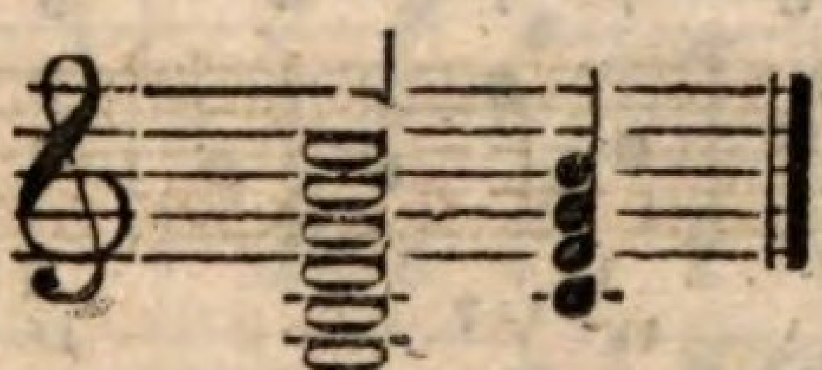
angewiesen erhalten. Er läßt sich etwa in folgender Weise darstellen:

610. 

C: V''

4. Kann von diesem Akkorde aber auch Gebrauch gemacht werden?

Als Dominantharmonie ist er denselben Gesetzen, wie die übrigen Dominantakkorde, unterworfen. Diese haben das Streben, zur tonischen Harmonie fortzuschreiten. Dabei bewegen sich im Septnonenakkorde die beiden Dissonanzen eine Stufe abwärts, und im Undecimenakkord, der bloß ein erweiterter Septnonenakkord ist, wird sich wohl die Undecime dieser Bewegung anzuschließen haben. Wenden wir nun dieses Gesetz auf den Dominant-Undecimenakkord an, so zeigt sich, daß die Auflösung desselben nicht zu einem tonischen Dreiklang, sondern zum Septakkord der 1. Stufe führt, z. B.
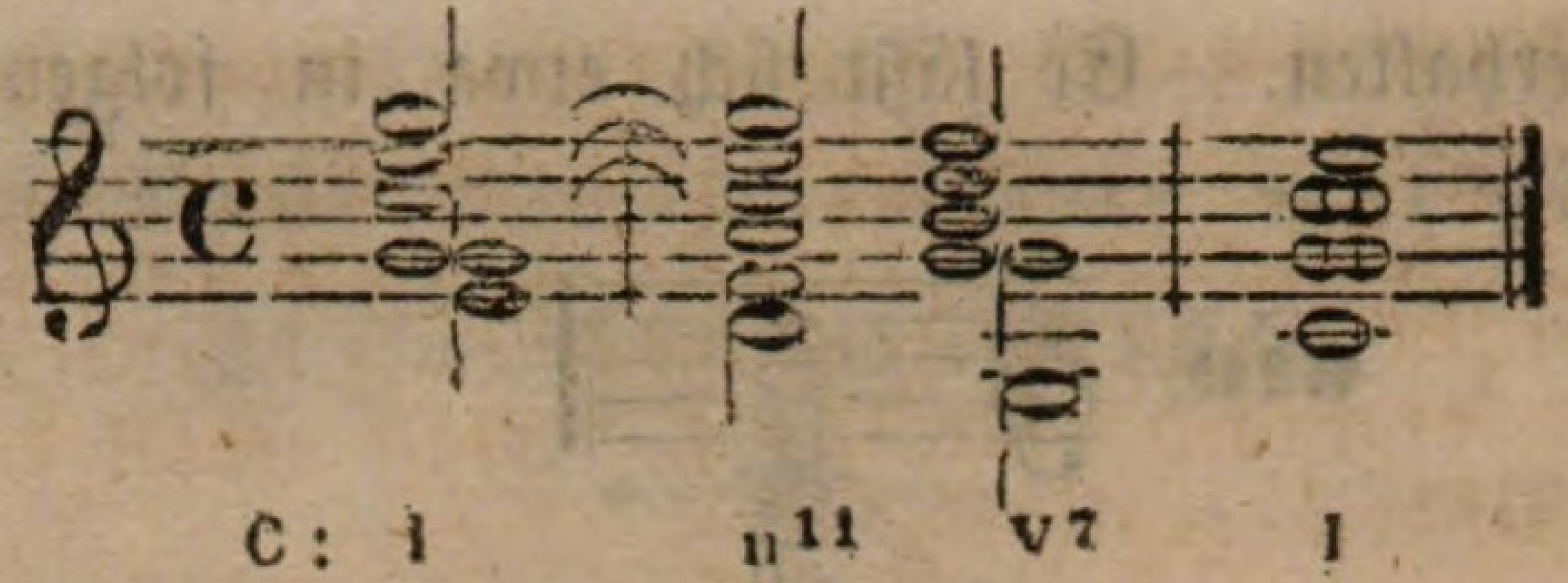
611. 

Unser Gehör belehrt uns aber, daß eine solche Auflösung unbefriedigend ist.

5. Sollen wir deßalb den Undecimenakkord als unbrauchbar verwerfen? —

Der erste mißglückte Versuch seiner Anwendung darf uns nicht irre machen. Wir haben die frühern Dominantakkorde auf den übrigen Stufen der Tonleiter nachgebildet. Thun wir ein Gleiches auch hier! Sehen wir zu, ob sich vielleicht für andere Undecimenakkorde eine befriedigendere Auflösung ergibt! Diese findet sich gleich bei dem nächsten Versuche, wo der Undecimenakkord auf der 2. Leiterstufe aufgebaut wird; denn dieser Akkord lös't sich in einen Dominant-Septakkord auf, in einen Septakkord, der seines Wohlklanges wegen das Ohr hinreichend befriedigt, z. B.
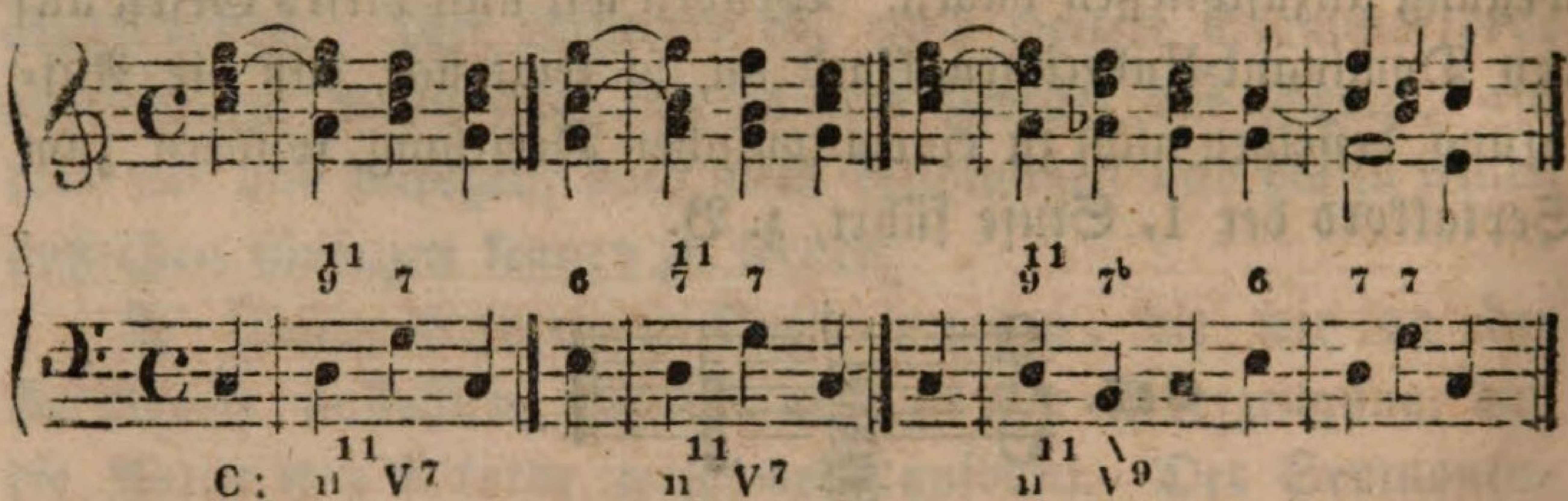
612.



6. In solcher Tonfülle können wir jedoch den Akkord im 4stimmigen Satze nicht wohl brauchen. Wir scheiden daher 2 Töne aus und zwar solche, welche den Akkord in seinem Wesen am wenigsten alteriren. Hiezu eignen sich etwa die Terz und Septime, oder auch die Terz und None. Mit solchen Auslassungen findet sich der Undecimenakkord der 2. Stufe in folgenden Beispielen angewendet:
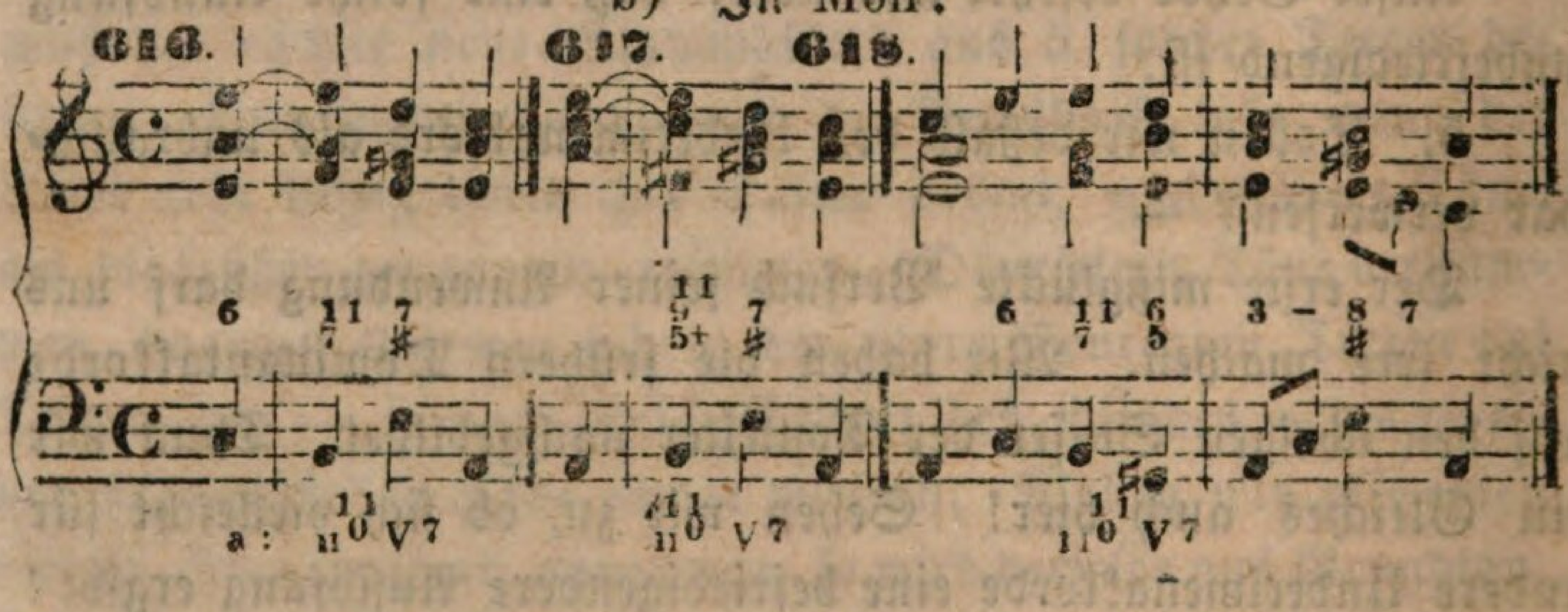
a) In Dur:

613. 614. 615.



b) In Moll:

616. 617. 618.



Aus diesen Beispielen resultirt Folgendes:

a) Bloß der Undecimenakkord der 2. Stufe in Dur und Moll erscheint als verbindungsfähig. Alle übrigen Undezimenakkorde ermangeln einer genügenden Auflösung.

b) Der 4stimmige Undecimenakkord bestehet aus Grundton, Quinte, None und Undecime (Nr. 613, 615 und 617); auch

wird die None zuweilen weggelassen, in welchem Falle die Septime einzutreten hat (Nr. 614, 616 und 618),

c) In Molltonarten muß die Quinte des Undecimenakkords zuweilen erhöht werden, um einem fehlerhaften Stimmenschritte zu begegnen (Nr. 617). Man erhält dadurch einen alterirten Undecimenakkord.
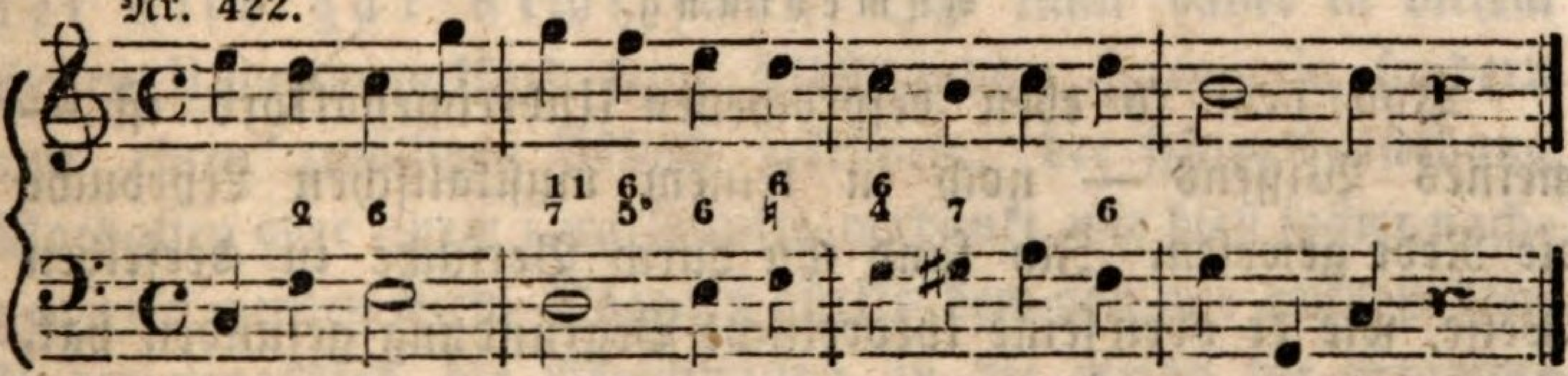
d) Als Generalbaß-Signaturen sind für den Undecimenakkord je nach Umständen die Ziffern $\frac{11}{9}$ oder $\frac{11}{7}$ zu empfehlen. Die Ziffer 4 eignet sich nicht zur Bezeichnung der Undecime.

e) Die Auflösung des Undecimenakkords geschieht durch den Schritt zur Dominant-Septharmonie (Nr. 613, 614, 616 —618), oder auch zur Dominant-Septnonenharmonie (Nr. 615). Der Auflöseakkord tritt nicht immer in der Stammform, er tritt zuweilen auch in einer abgeleiteten Form auf (Nr. 615 und 618).
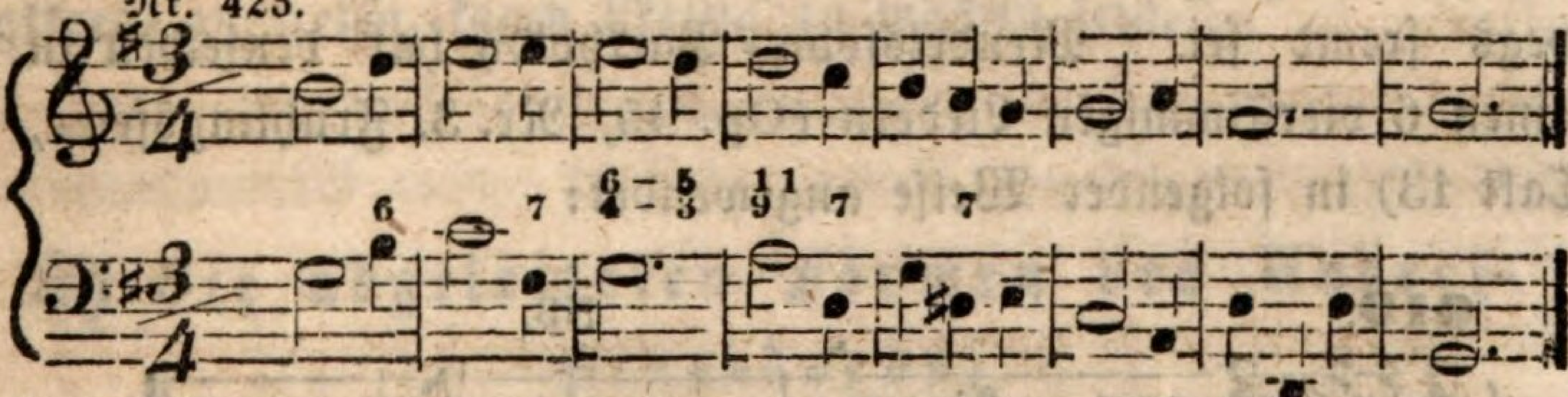
f) Septime, None und Undecime haben bei der Auflösung eine Stufe abwärts fortzuschreiten. In Nr. 618 tritt der Baß in den Auflöseton der Septime; diese muß daher hier nothgedrungen eine Stufe aufwärts gehen.

7. Generalbaß-Uebungen.

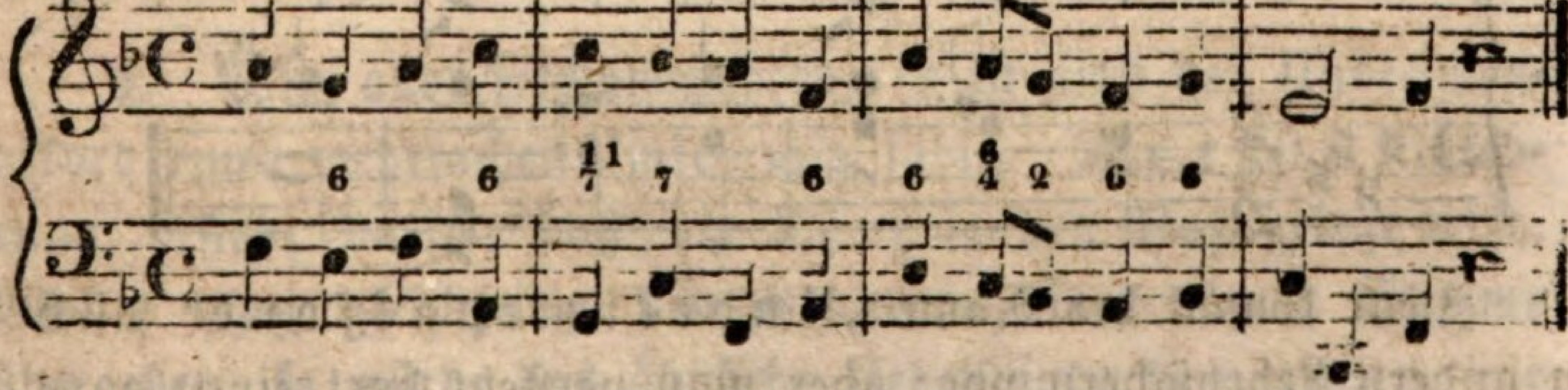
Nr. 422.



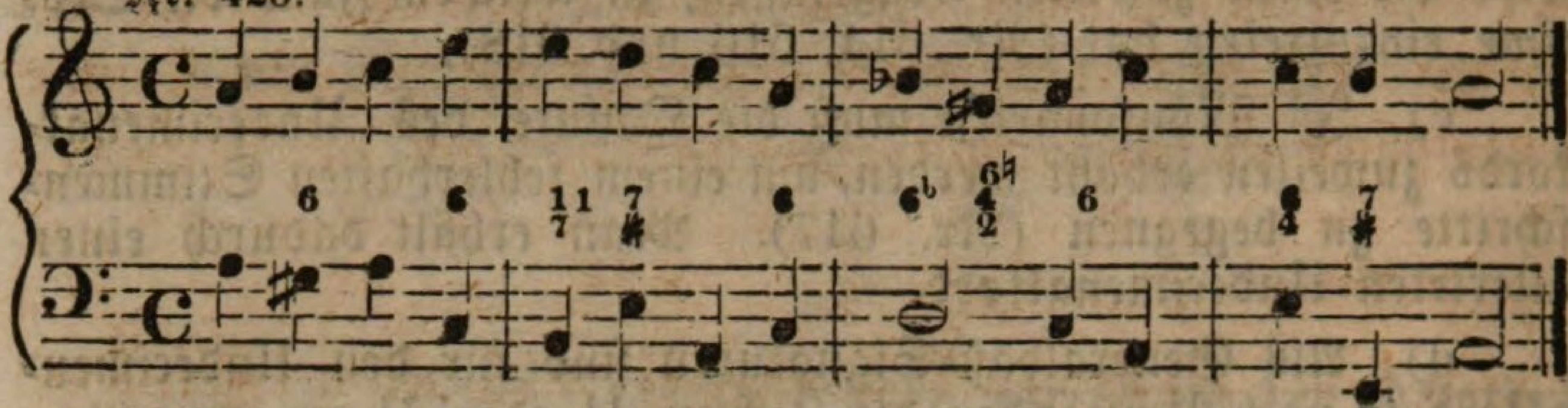
Nr. 423.



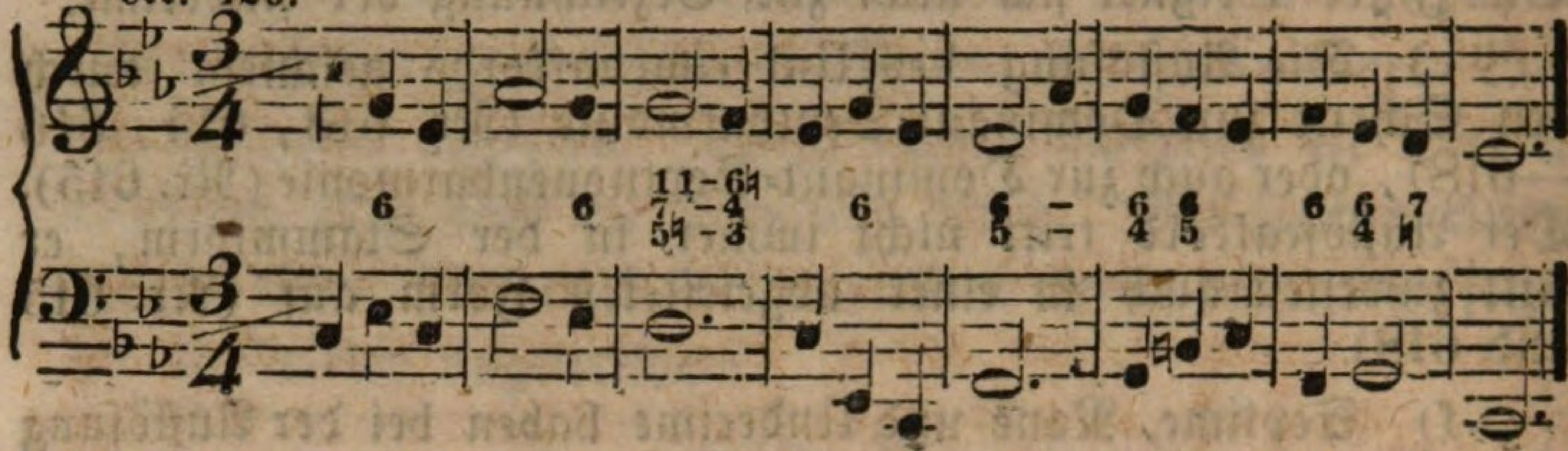
Nr. 424.



Nr. 425.



Nr. 426.
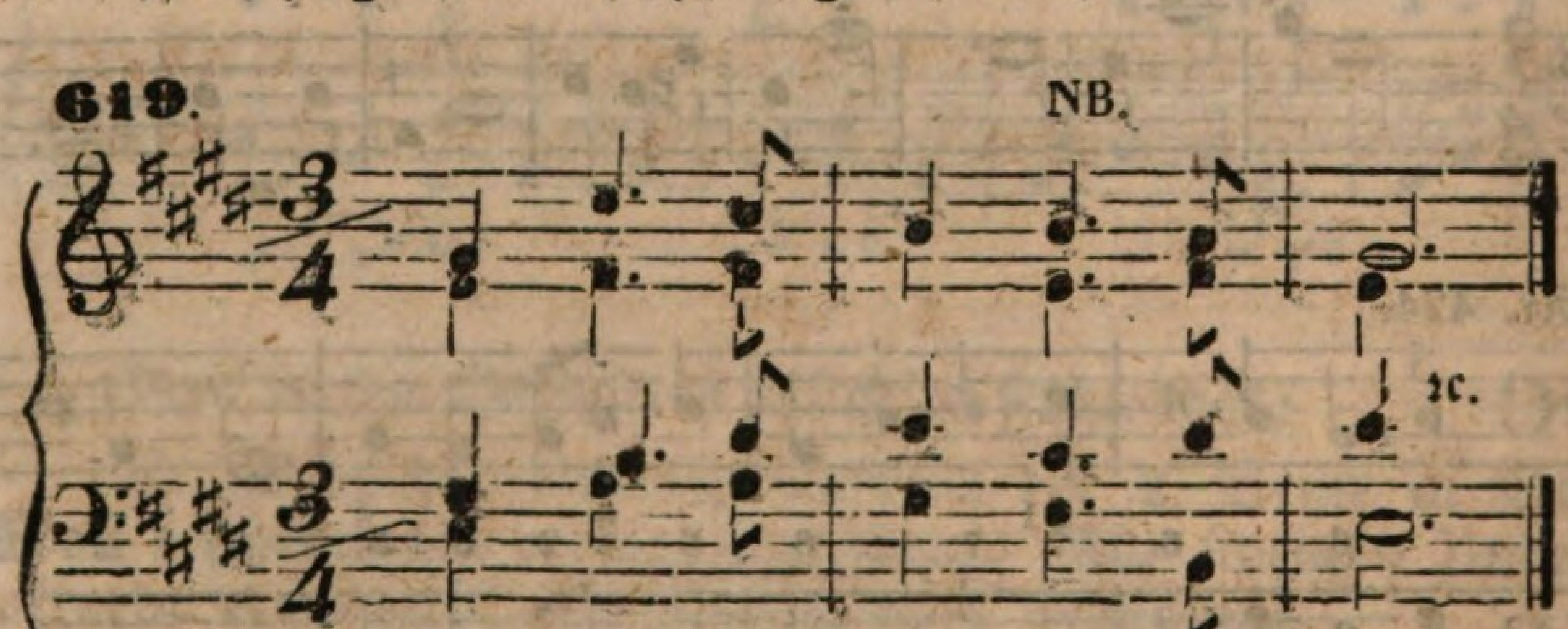


Aufgabe.

169. Es sind Tonsätze in D-dur und H-moll zu bilden, in welchen von dem Undecimenakkord Gebrauch gemacht wird!

Anmerkung.
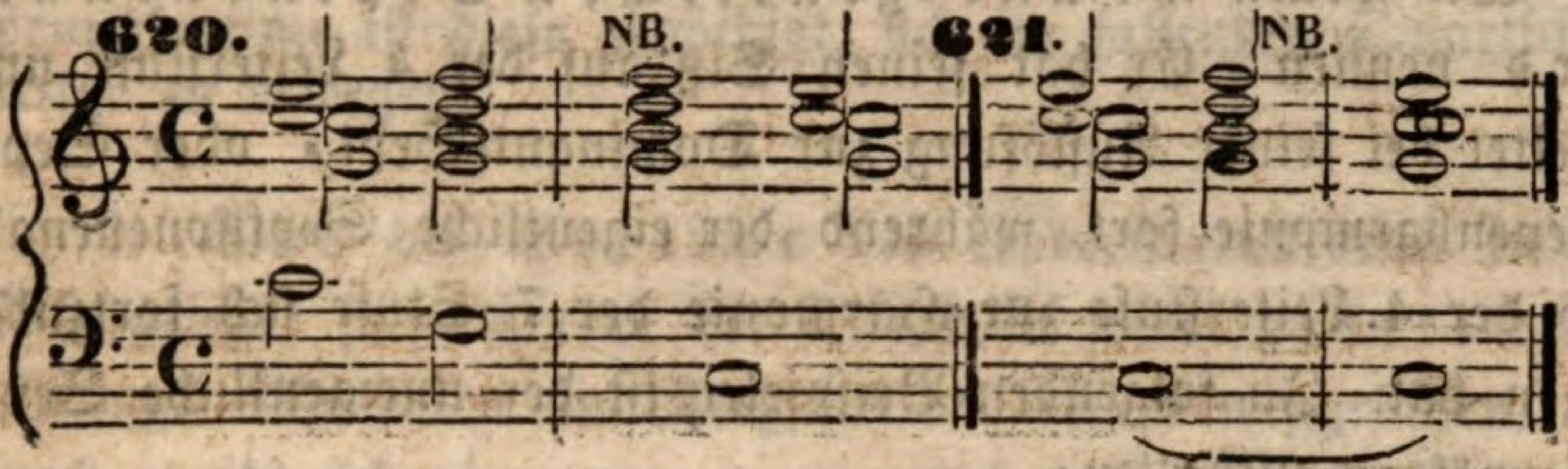
Von dem so eben besprochenen Undecimenakkord ist — meines Wissens — noch in keinem musikalischen Lehrbuche die Rede gewesen. Ich fand ihn durch Versuche in derselben Weise, wie er oben seine theoretische Begründung gefunden hat. Später überzeugte ich mich aber, daß er der Praxis keineswegs fremd sei. Mendelssohn-Bartholdy hat denselben in seinen 6 vierstimmigen Liedern (Op. 45, Nr. 3. Frühlingsfeier, Takt 13) in folgender Weise angewendet:

619. NB.



Zwar kommt der Name „Undecimenakkord" auch in andern Lehrbüchern vor; aber man versteht dort einen ganz

andern Akkord darunter. Die ältern Theoretiker bildeten ihn dadurch, daß sie dem Septakkord unterwärts eine Quinte hinzufügten, z. B.:



Daß dieser Akkord auf den Namen eines Stammakkords keinen Anspruch machen kann, erkennt man sofort, wenn man dessen Fortschreitung in's Auge faßt. Während der Grundton aller übrigen Stammakkorde, namentlich der Sept- und Septnonenakkorde, im steigenden Quartschritt zu einer neuen Harmonie fortschreitet, bleibt der Grundton dieses vermeintlichen Undecimenakkords für die folgende Harmonie liegen, schreitet also gar nicht fort. Ich kann daher in diesem ältern Undecimenakkord keine selbstständige Harmonie, sondern nur einen zufälligen Akkord erkennen, der seine Entstehung Vorhalten oder einem Orgelpunkte verdankt, wie dieß später nachgewiesen werden wird. Dagegen dürfte dem von mir aufgestellten Undecimenakkord die Berechtigung, in die Reihe der Stammakkorde zu treten, kaum streitig zu machen sein.

---

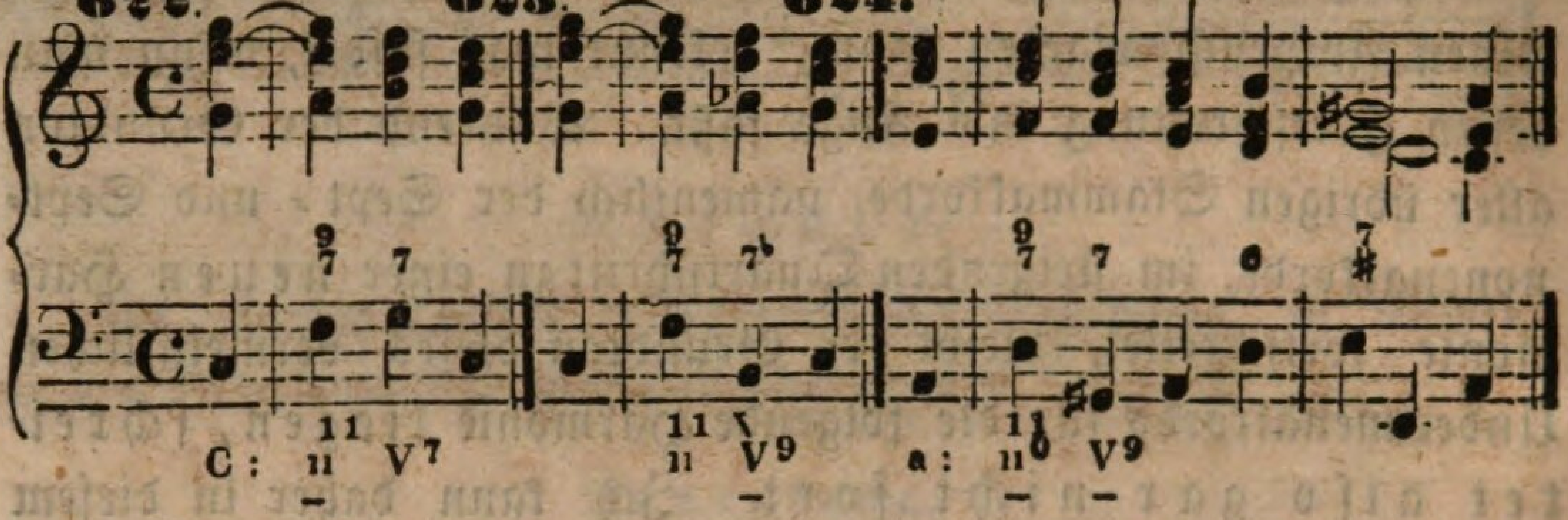
2) Die abgeleiteten Formen des Undecimenakkords.

§. 122.

1. Wie alle Stammakkorde, so ist auch der Undecimenakkord einer mehrfachen Umkehrung fähig. Die erste Umkehrung besteht darin, daß die Terz in den Baß gelegt wird. Wollte man gleichzeitig den Grundton einer oberen Stimme übergeben, so würde das ähnliche Uebelstände hervorrufen, wie

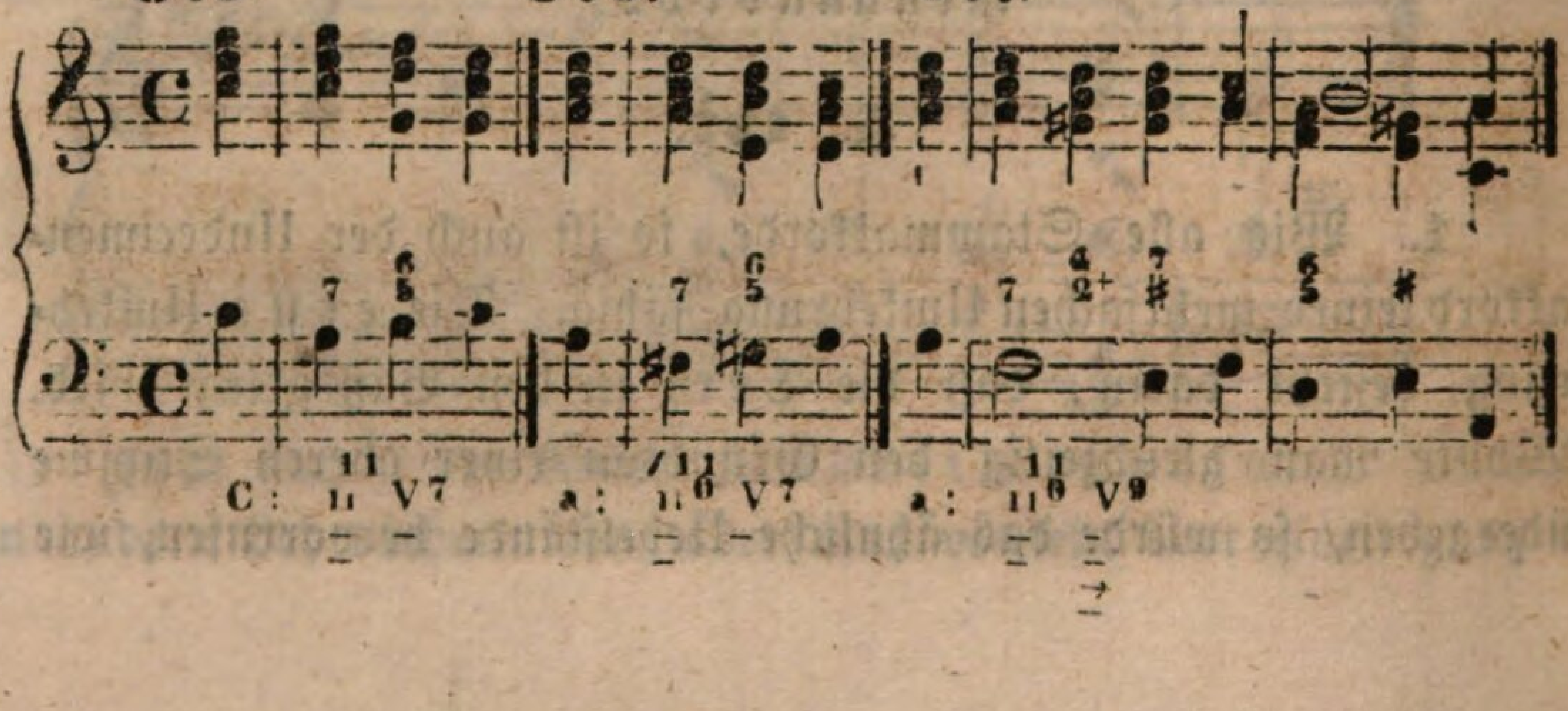
wir solche schon bei dem Septnonenakkord kennen gelernt haben. Wir lassen daher den Grundton weg. Dadurch verbleibt uns ein Akkord, der dem Septnonenakkord äußerlich völlig gleich ist. Wir wollen ihn *uneigentlichen Septnonenakkord* nennen. Er hat seinen Sitz auf der 4. Leiterstufe und schreitet bei seiner Auflösung zur Dominant-Sept- oder Septnonenenharmonie fort, während der eigentliche Septnonenenakkord der 4. Leiterstufe zur Harmonie der 7. Stufe sich fortzubewegen hat. In folgenden Beispielen ist der uneigentliche Septnonenakkord enthalten:

622. 623. 624.



2. Bei der zweiten Umkehrung des Undecimenakkords wird die *Quinte* desselben in den Baß gelegt. Der Grundton wird weggelassen, ebenso auch die Grundterz. Dadurch ergibt sich dem Scheine nach ein *Septakkord*, der auf der 6 Leiterstufe seinen Sitz hat. Wäre er ein wirklicher Septakkord, so würde er sich zur Harmonie der 2. Stufe fortzubewegen haben; als eine abgeleitete Form des Undecimenakkords aber bewegt er sich zur Dominant-Sept- oder Septnonenharmonie, wie folgende Beispiele zeigen:
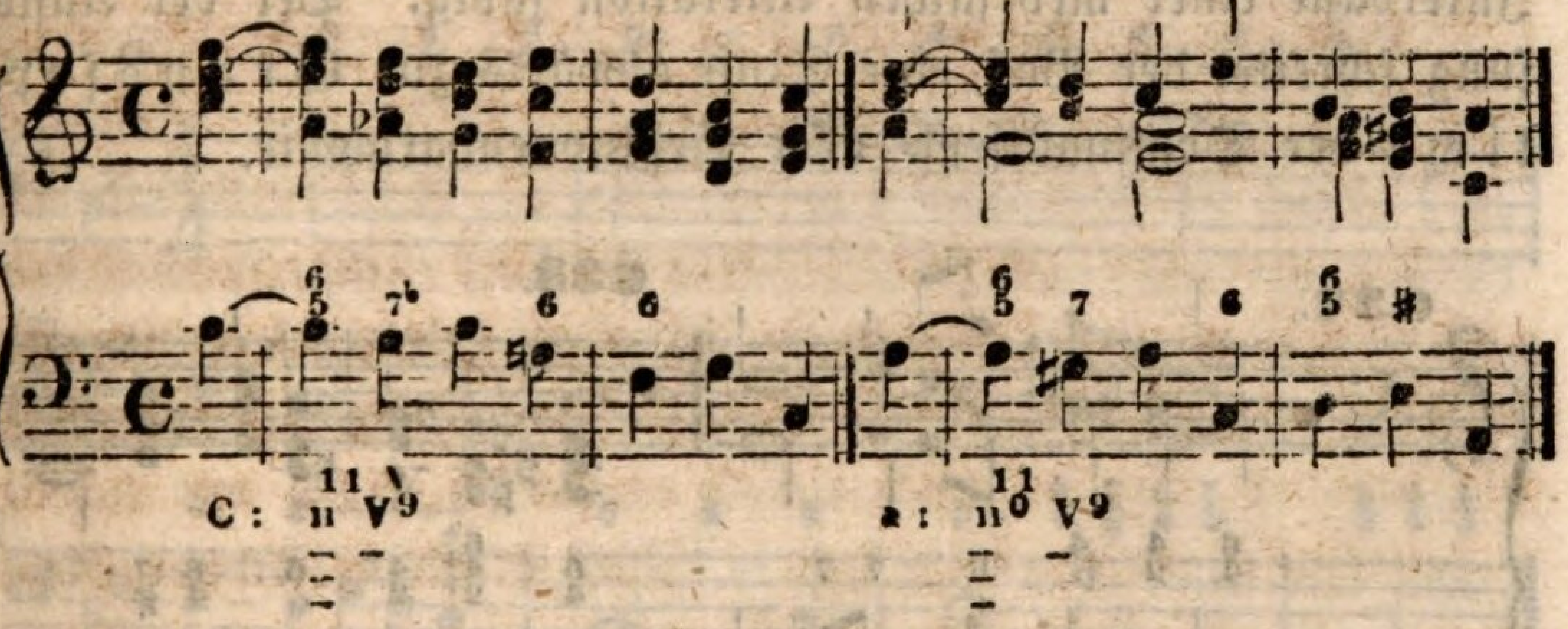
625. 626. 627.



In Nr. 625 und 626 schreitet der Baß dieses uneigentlichen Septakkords eine Stufe aufwärts zu einem Quintsextakkord. Hätte man ihn abwärts zum Dominant-Septakkord geführt, so würden sich Quintenparallelen ergeben haben. Durch dieses Aufwärtsschreiten des Basses in den Auflöseton der Grundseptime ist diese genöthigt, sich im fallenden Quartschritt weiter zu bewegen.
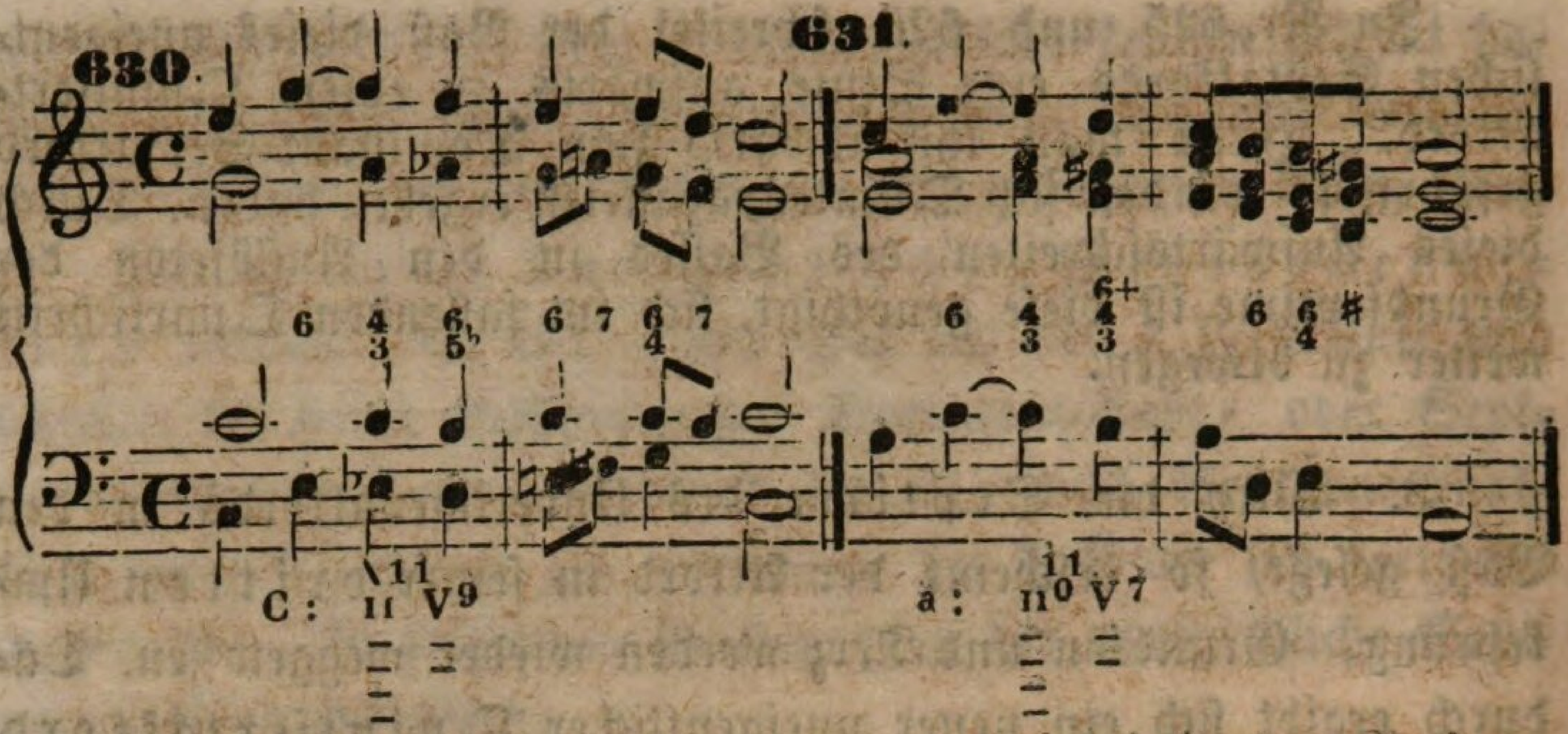
3. Wird die Septime des Undecimenakkords in den Baß gelegt, so erscheint der Akkord in seiner dritten Umkehrung. Grundton und Terz werden wieder weggelassen. Dadurch ergibt sich ein neuer uneigentlicher Quintsextakkord, dessen Baßton auf der 1. Leiterstufe ruht. Bei der Auflösung schreitet derselbe am besten eine Stufe abwärts in die Grundterz der Septnonenharmonie, z. B.

628. 629.
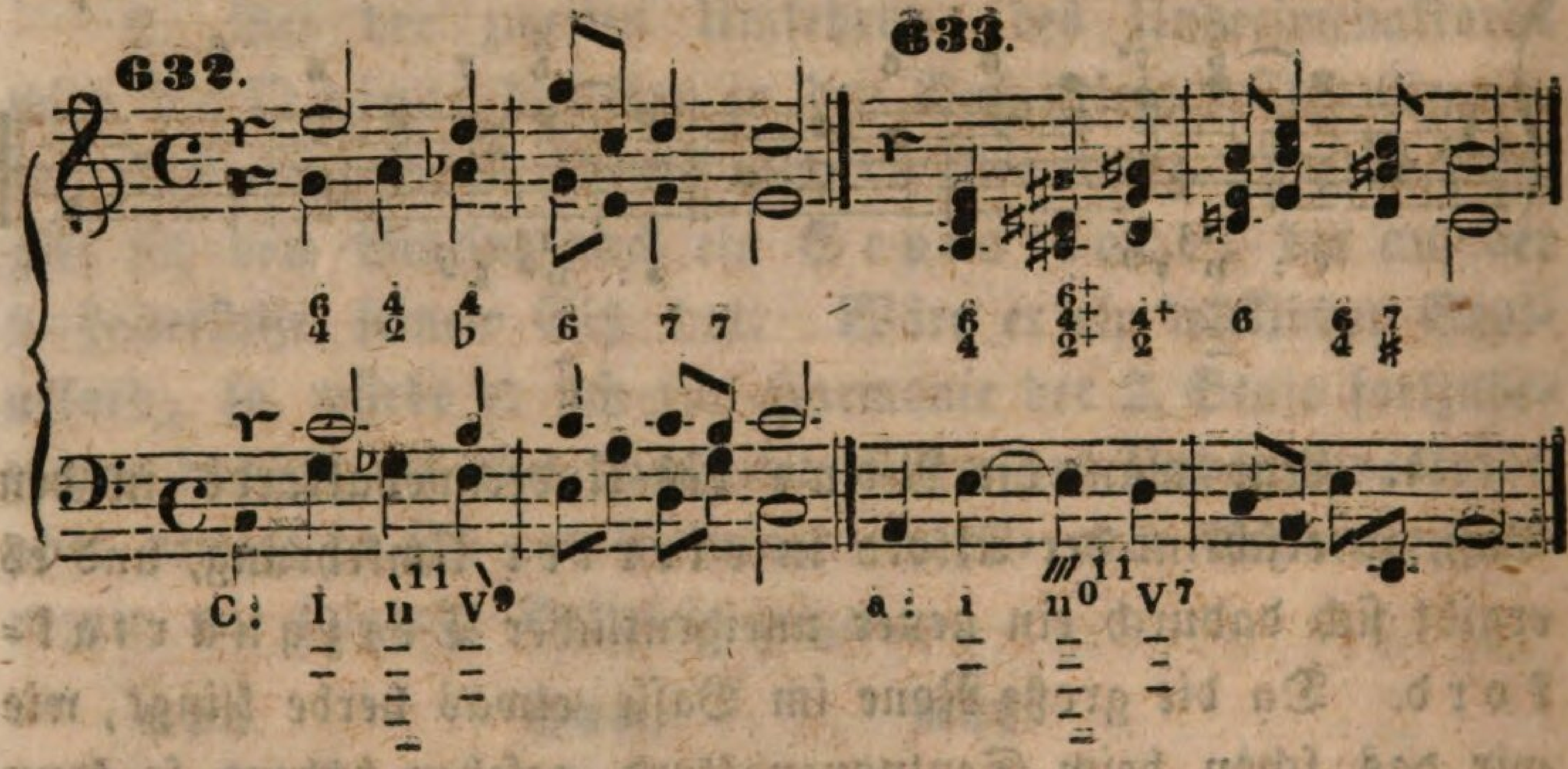


4. Legt man die None des Undecimenakkords in den Baß, so erscheint der Akkord in vierter Umkehrung, und es ergibt sich dadurch ein neuer uneigentlicher Terzquartakkord. Da die große None im Basse etwas herbe klingt, wie wir das schon beim Septnonenakkord gesehen haben, so kann sie nach Umständen erniedrigt, alterirt werden. Die Auflösung des Akkords geschieht, indem der Baß eine Stufe abwärts zur Grundquinte der Dominant-Sept- oder Septnonenharmonie sich bewegt.

630. 631.



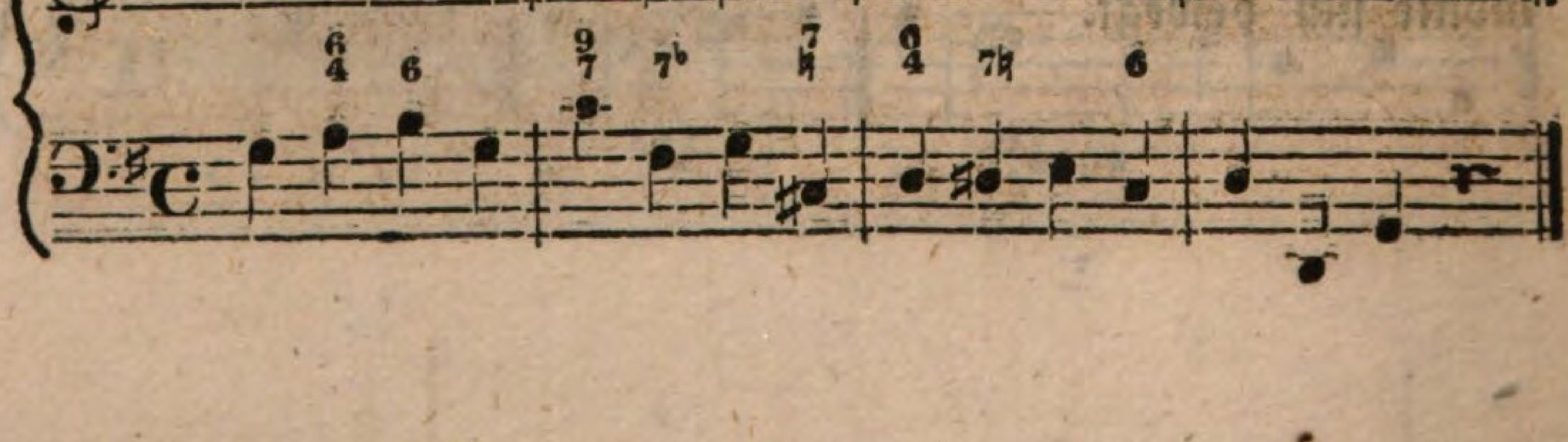
5. Wird endlich die **Undecime** selbst in den Baß gelegt, so erhält man die Undecimenharmonie in ihrer **fünften** Umkehrung, wobei sich dem Auge ein neuer uneigentlicher **Sekundakkord** darstellt. Will man die Undecime im Basse alteriren, so kann dieß geschehen; übrigens sind auch die übrigen Intervalle einer mehrfachen Alteration fähig. Bei der Auflösung schreitet der Baß eine Stufe abwärts zur **Grundseptime** der Dominantsept- oder Septnonenharmonie.

632. 633.
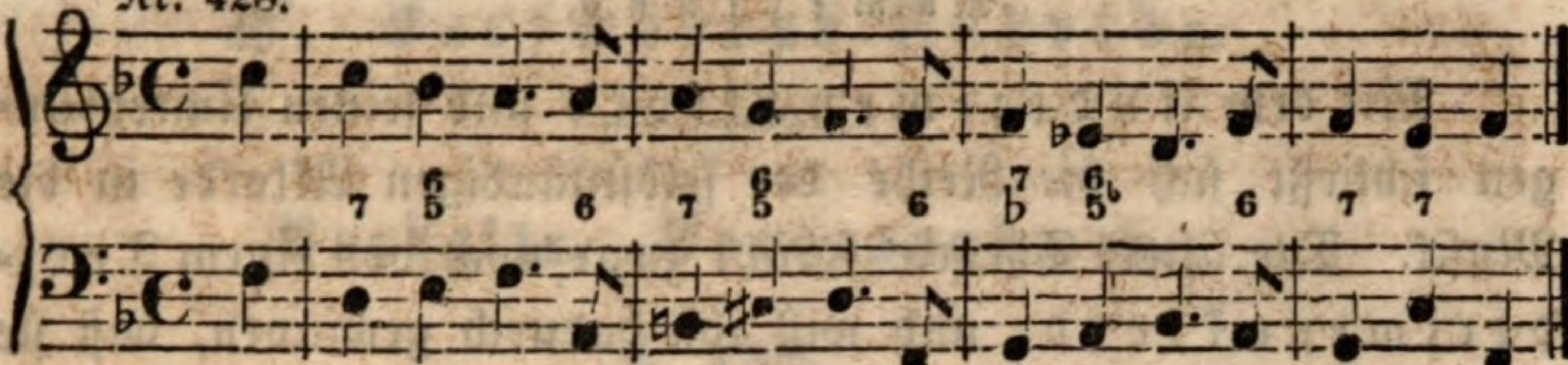


5. Generalbaß-Uebungen:
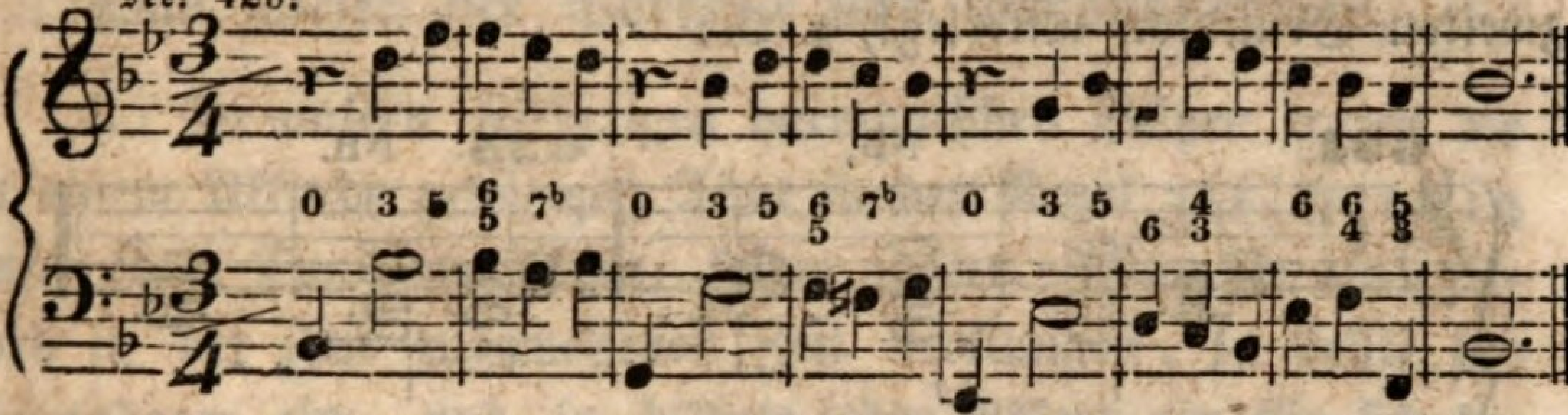
Nr. 427.
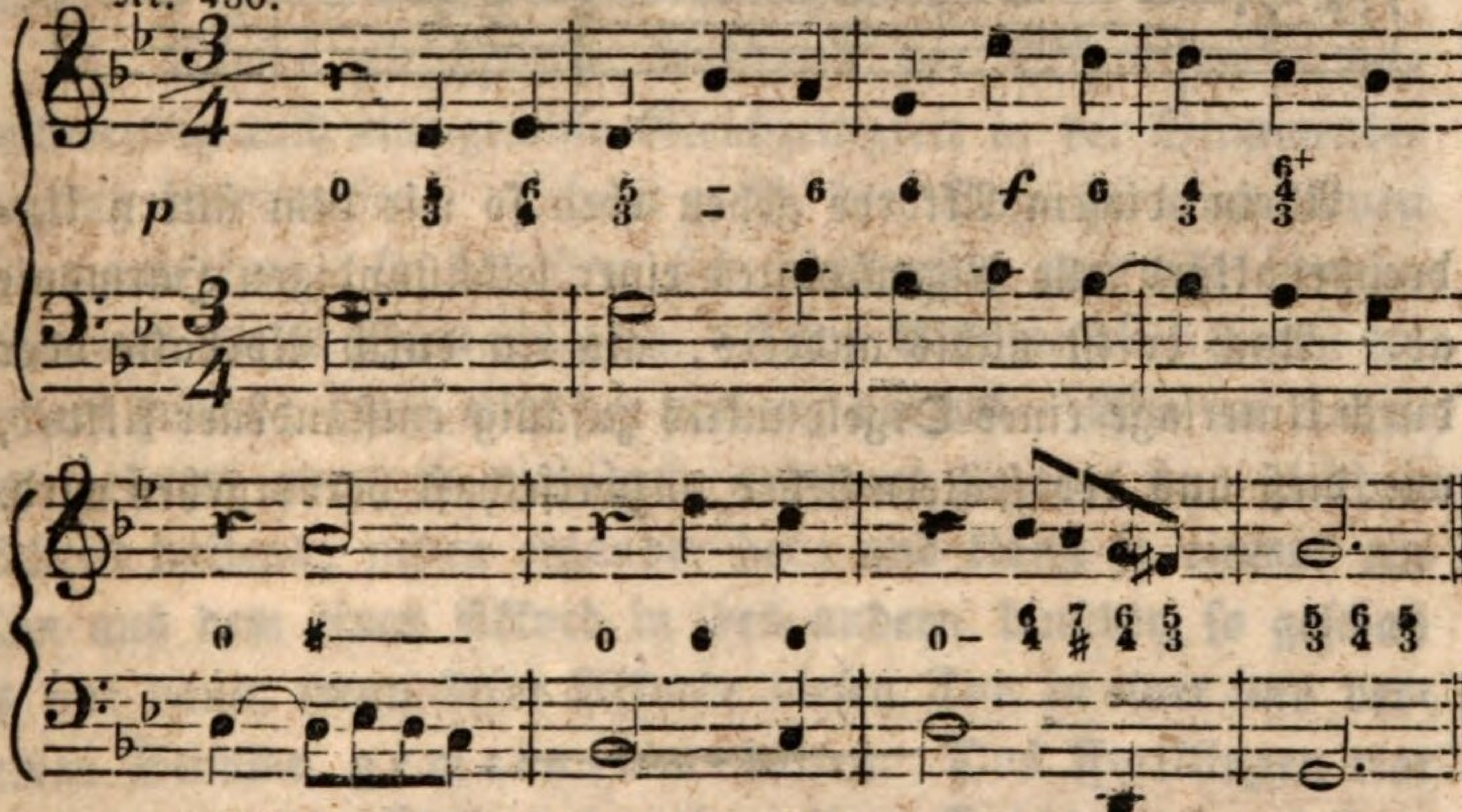


Nr. 428.



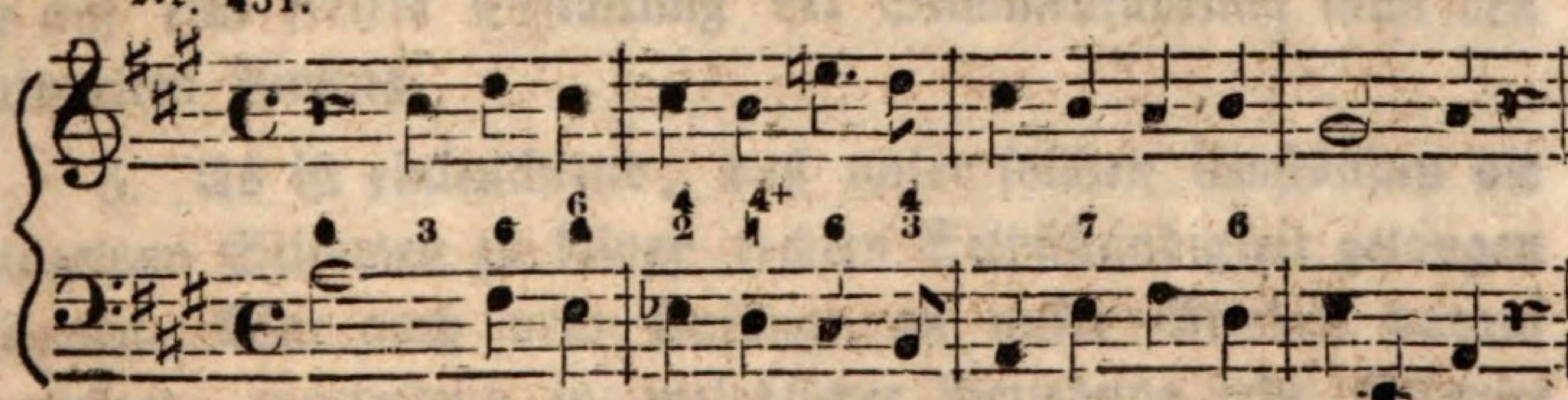
Nr. 429.



Nr. 430.



Nr. 431.
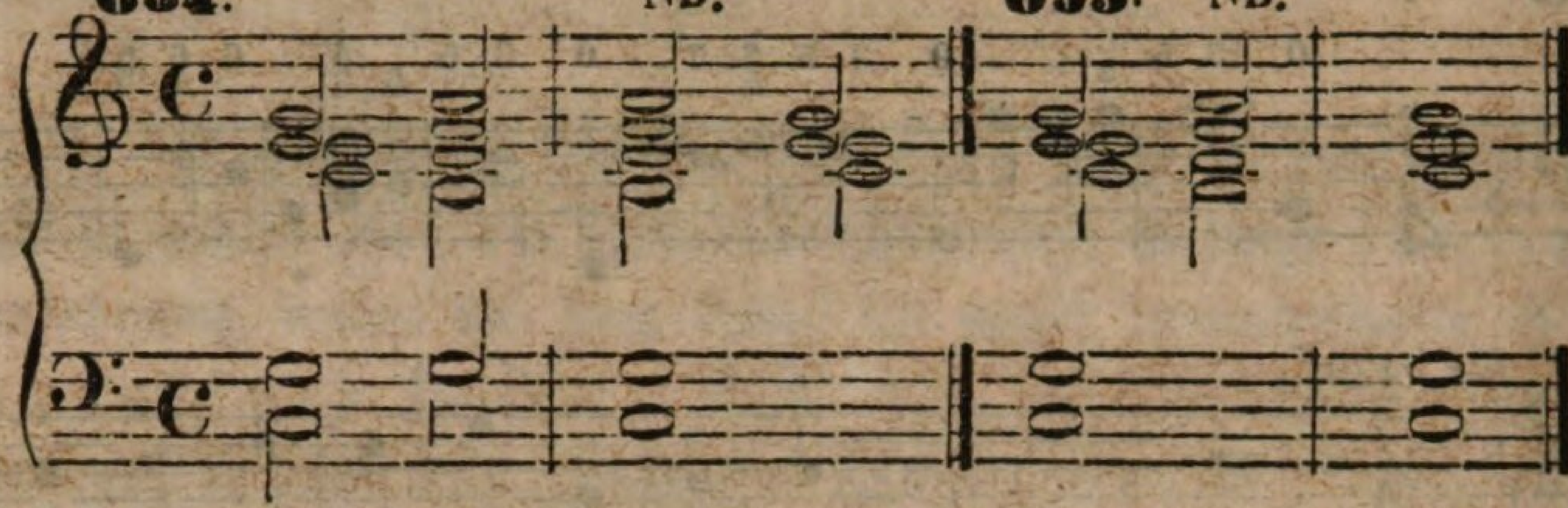


Aufgabe.

170. In F-dur und D-moll sind Tonsätze zu bilden, in welchen der Undecimenakkord in seiner 1., 2., 3., 4. und 5. Umkehrung angewendet erscheint!

Anmerkung.

Mit dem Undezimenakkord und seinen Umkehrungen schließt sich die Reihe der selbstständigen Akkorde in die Musik. Die ältere Theorie spricht zwar noch von einem Terzdecimenakkord, und will ihn dadurch gewinnen, daß sie dem Septnonenakkord eine Quinte unterwärts noch einen zweiten Grundton unterlegt, z. B.:

634. NB. 635. NB.



Allein diesem Akkorde geben eben so wie dem ältern Undecimenakkord alle Eigenschaften einer selbstständigen Harmonie ab. Auch er ist nichts anderes, als ein durch Vorhalte oder durch Unterlage eines Orgelpunktes zufällig entstandener Akkord, wie dieß aus der spätern Lehre unzweifelhaft hervorgehen wird.

F. Verschobene Akkorde.

Vorhalte. Vorausnahmen.

§. 122.

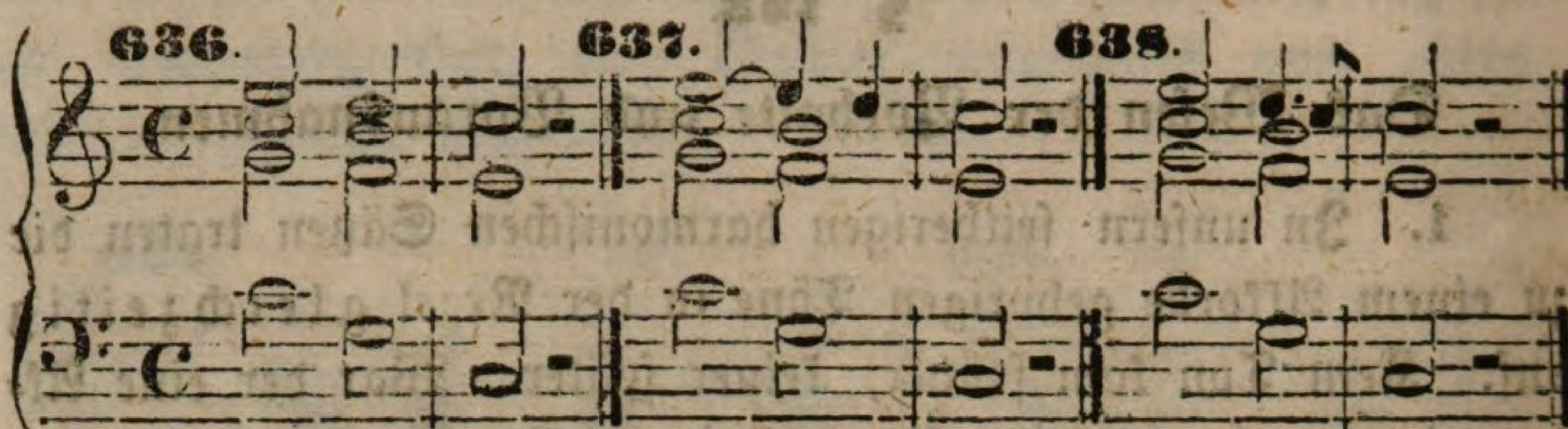
Das Wesen der Vorhalte und Vorausnahmen.

1. In unsern seitherigen harmonischen Sätzen traten die zu einem Akkorde gehörigen Töne in der Regel gleichzeitig auf. Kein Ton kam früher, keiner später. War der eine Akkord in der ihm zugemessenen Zeit verklungen, so stellte sich ein anderer ein, und so bildete jeder Akkord ein für sich bestehendes, genau abgegränztes Klangwesen.

2. Dieses gleichzeitige Auftreten der Akkordtöne mußte nothwendig auch eine gewisse Gleichzeitigkeit in der Stimmenbewegung hervorrufen. Schritt z. B. der Baß zu einer neuen Harmonie fort, so schlossen sich gleichzeitig auch alle übrigen Stimmen dieser Bewegung an. Keine Stimme blieb gegen die andere zurück, keine eilte der andern voraus. Wie an einander gekettet oder in ein Joch gespannt gingen sie, gleichen Schritt haltend, neben einander her; und klang ja einmal ein Ton aus dem einen Akkord in den andern hinüber, so geschah es nur dann, wenn beide Akkorde diesen Ton in einer und derselben Stimme gemeinsam hatten. Das Fortklingen trat hier bloß an die Stelle des mehrmaligen Anschlagens und hatte auf eine freiere Gestaltung der Stimmenführung nicht den mindesten Einfluß.

3. Es ist einleuchtend, daß unter solchen Umständen die einzelnen Stimmen zu keiner rechten Selbstständigkeit gelangen können. War auch vom Anfange an unser Streben darauf gerichtet, wenigstens in melodischer Beziehung jede Stimme ihren eigenen Weg wandeln zu lassen, in rhythmischer Hinsicht waren sie durch die akkordische Bewegung an einander gebunden und daher noch in vollster Abhängigkeit von einander. Diese Fessel muß sich allmählich lösen. Und wodurch kann das

geschehen? Zunächst wohl dadurch, daß wir die Gleichzeitigkeit in der Stimmenbewegung unterbrechen, daß wir zuweilen eine Stimme in ihrem Fortschreiten zurückhalten oder sie vorauseilen lassen, z. B.



In Nr. 636 schreiten alle Stimmen in der bisher üblichen Weise von einem Akkord zum andern gleichzeitig fort. In Nr. 637 wird die Sopranstimme in ihrem Fortschreiten zurückgehalten. Während alle übrigen Stimmen von der tonischen Harmonie zur Dominant-Septharmonie fortschreiten, bleibt die Sopranstimme um ein Viertel zurück und verhindert dadurch die Quinte des Dominant-Septakkords, rechtzeitig einzutreten. In Nr. 638 findet das Gegentheil statt. Die Sopranstimme wartet die Zeit nicht ab, bis die übrigen Stimmen von der Dominantharmonie zur tonischen Harmonie fortschreiten, sondern eilt um ein Achtel voraus. Diese beiden Erscheinungen führen uns auf die Lehre von den **Vorhalten** und den **Vorausnahmen**.

4. Der **Vorhalt** ist ein stufenweise fortschreitender Ton, der aus einer Harmonie in die folgende hinüberklingt, ohne dieser zweiten Harmonie anzugehören, und hier einem harmonischen Tone den Eintritt eine Zeitlang versagt. So klingt in Nr. 637 die Terz der tonischen Harmonie in Gestalt einer Sexte in den folgenden Dominantakkord hinüber und verzögert dadurch den Eintritt der Quinte. Es findet hier eine **Retardation**, eine Verzögerung, statt. Durch die Sexte wird dem Dominantakkord einer seiner Töne eine Zeitlang **vorenthalten**, daher der Name **Vorhalt**. Der Zusammenklang selbst, welcher auf solche Weise entsteht, kann aber füglich ein **verschobener** Akkord genannt werden, denn ein Bestandtheil der ersten Harmonie wird in die folgende hinüber geschoben, so daß Bestandtheile verschiedener Harmonien gleichzeitig erklingen.

5. Die **Vorausnahme** ist ein Ton, der einer folgenden Harmonie angehört, aber noch während des Erklingens der vorhergehenden eingeführt wird, ohne dieser Harmonie anzugehören. So läßt sich in Nr. 638 die Octave des Schlußakkords in Gestalt einer Quarte schon während der vorhergehenden Dominantharmonie vernehmen. Die Quarte ist demnach hier ein anticipirter Ton; es findet eine Anticipation, eine Vorausnahme, statt. Der Zusammenklang selbst kann aber ebenfalls ein verschobener Akkord genannt werden, weil wieder Töne verschiedener Harmonien zu einem Zusammenklang vereinigt werden. Statt Vorausnahme, vorausgenommener Ton, haben wir bei der Lehre von den Nebentönen den Namen „Anmeldeton" gesetzt. (Vergl. Seite 187.)
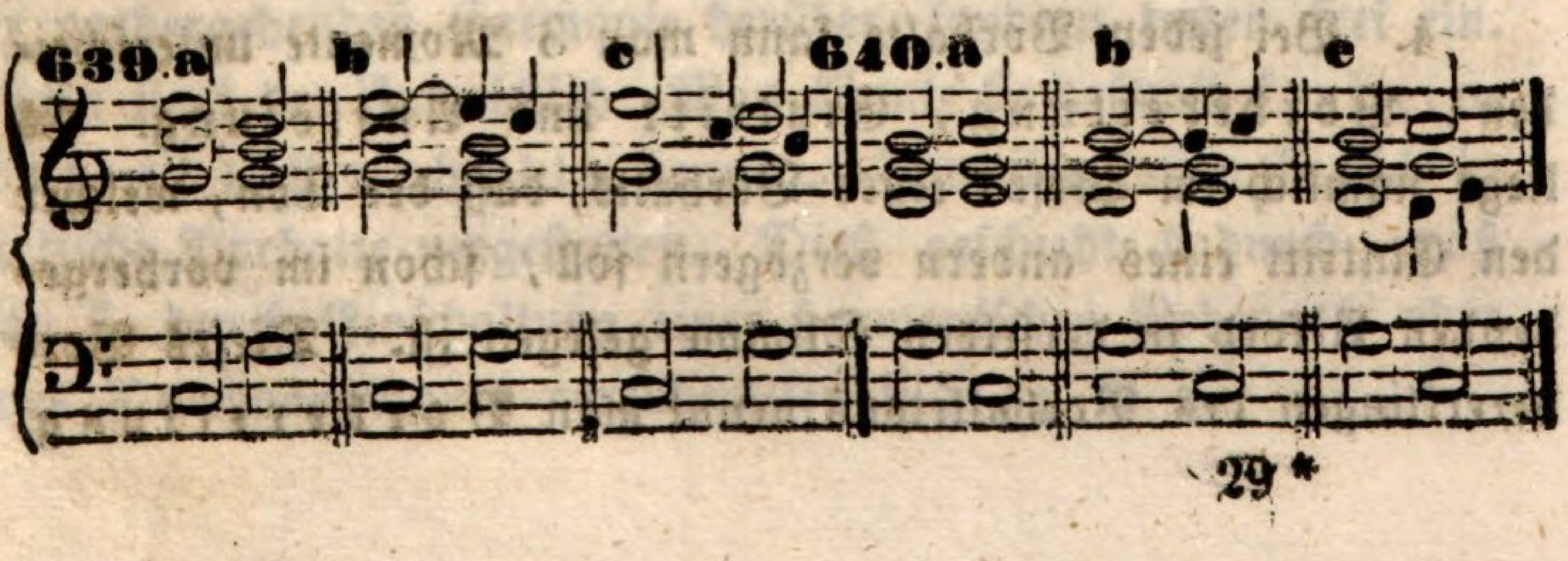
6. Durch das Anbringen eines Vorhalts oder einer Vorausnahme wird einem Akkord immer ein fremder Bestandtheil beigemischt. Es ist natürlich, daß dieser harmoniefremde Ton gegen die übrigen Töne des Akkords in Widerspruch steht und für das Ohr etwas Widerstrebendes hat. Vorhalt und Vorausnahme sind daher dissonirende Töne.

---

§. 124.

Von den Vorhalten insbesondere.
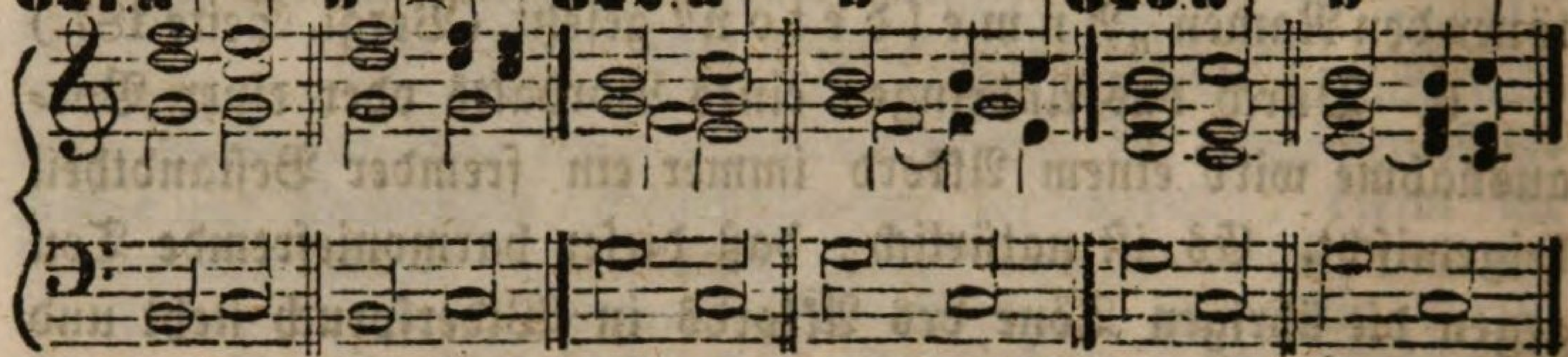
1. Vorhalte lassen sich in einem harmonischen Satze nur da anbringen, wo eine Stimme stufenweise fortschreitet. Sofern nun diese Stimmenschritte fallend und steigend sein können, so gibt es auch fallende und steigende Vorhalte, oder Vorhalte von oben und Vorhalte von unten, z. B.



In Nr. 639 a sehen wir Sopran- und Altstimme stufenweise fortschreiten, und zwar in fallender Richtung. Dieser Umstand macht es möglich, 2 fallende Vorhalte anzubringen. Bei b zeigt sich ein solcher im Sopran, bei c im Alt. In Nr. 640 schreiten abermals 2 Stimmen stufenweise fort, die Sopran- und die Tenorstimme, dießmal aber in steigender Richtung. Daher lassen sich hier steigende Vorhalte anbringen (b und c).
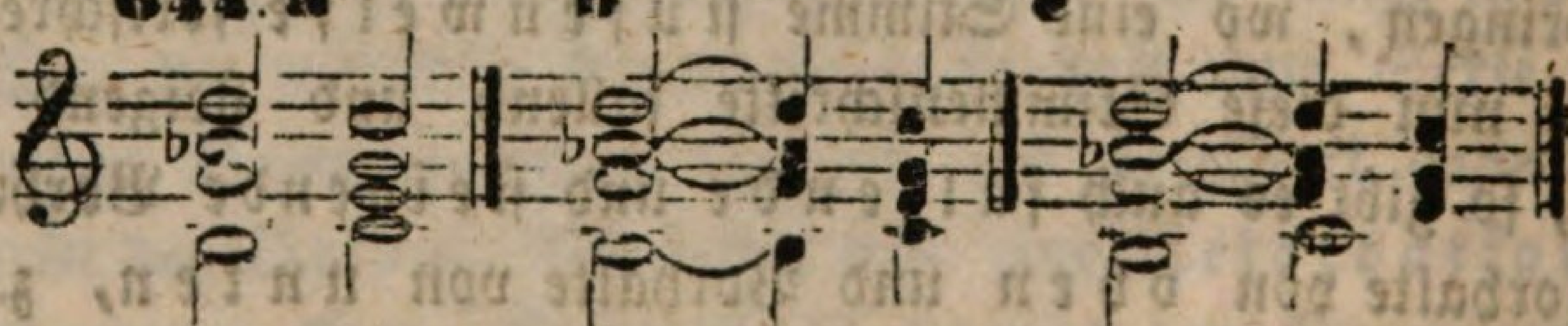
2. Schreiten mehrere Stimmen zu gleicher Zeit stufenweise fort, so können doppelte und dreifache Vorhalte angebracht werden. Diese mehrfachen Vorhalte verfolgen — je nach Beschaffenheit der Stimmenschritte — entweder eine und dieselbe Richtung, oder sie schlagen entgegengesetzte Wege ein, z. B.

641. a b 642. a b 643. a b



3. Zuweilen schreiten von einem Akkord zum andern sämmtliche Stimmen stufenweise fort (Nr. 644 a). In diesem Falle dürfen nicht sämmtliche Töne aufgehalten werden, wenn sich Vorhalte bilden sollen, denn das würde bloß zu einer Akkordverlängerung führen (b). Ein Ton des ersten Akkords muß wenigstens sich rechtzeitig zur folgenden Harmonie fortbewegen (c).

644. a b c
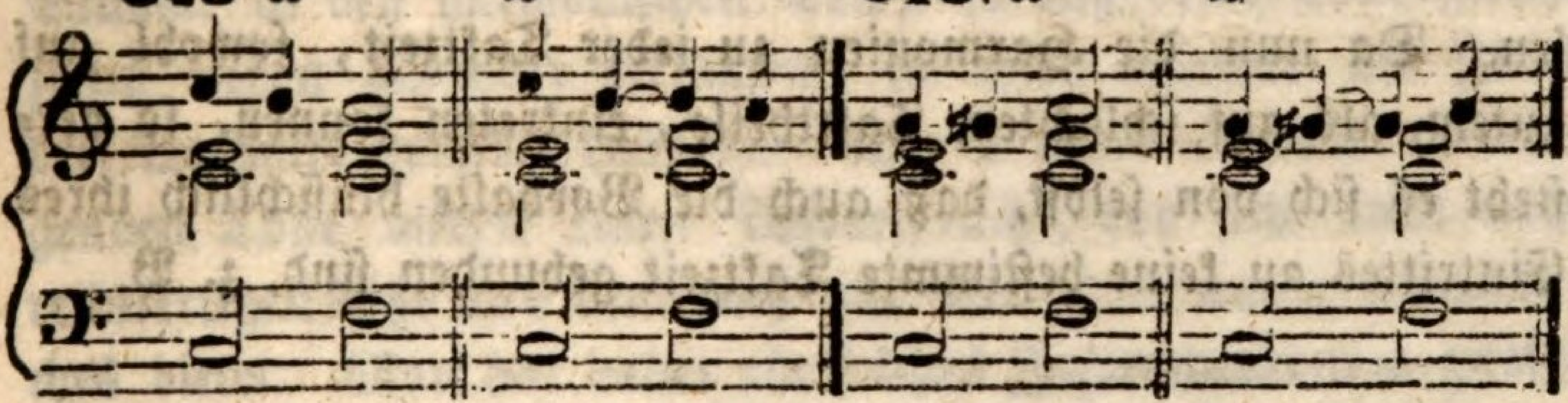


4. Bei jedem Vorhalte kann man 3 Momente unterscheiden: Vorbereitung, Eintritt und Auflösung. Es liegt nämlich im Wesen eines Vorhalts, daß der Ton, welcher den Eintritt eines andern verzögern soll, schon im vorhergehenden Akkord in derselben Stimme gelegen ist. Dieses Vorhererklingen des Vorhaltetons nennt man Vorbereitung.

Sein Eintritt geschieht in dem Augenblick, in dem die Töne der folgenden Harmonie zu ihm herantreten und einen Zusammenklang mit ihm bilden. Aufgelöst wird der Vorhalt, wenn er sich zu dem Tone fortbewegt, dessen Eintritt er eine Zeitlang verhindert hat.
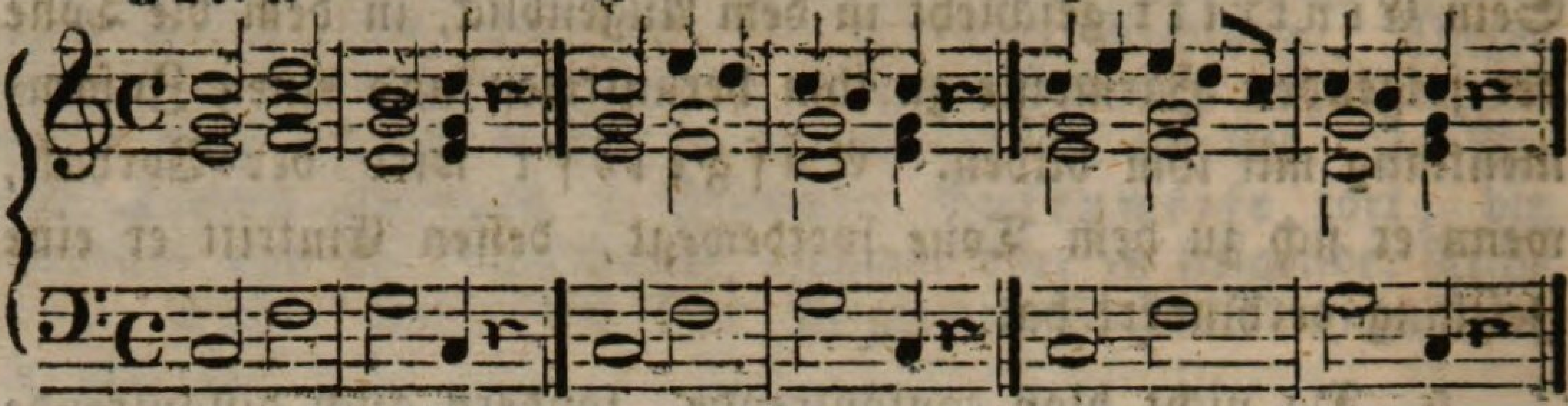
5. Da nicht bloß consonirende, sondern auch dissonirende Töne in ihrem Fortschreiten zurückgehalten werden können, so ist der Ton, welcher den Vorhalt vorbereitet, bald eine Consonanz, bald eine Dissonanz, wie das aus den Beispielen Nr. 641 b, 642 b, 643 b, 644 c schon erkannt werden kann. Sogar Durchgangstöne, die ihrer Natur nach ebenfalls Dissonanzen sind, lassen sich so zurückhalten, daß Vorhalte aus ihnen entstehen. In diesem Falle ist der vorbereitende Ton ebenfalls eine Dissonanz, z. B.

645 a b 646. a b



6. Gibt es aber nicht auch unvorbereitete Vorhalte? Allerdings gibt es Töne, die mit den Vorhalten eine große Aehnlichkeit haben. Es sind dieß die ausfüllenden, zurückkehrenden und springenden Wechseltöne. (Vergl. Seite 188.) Auch sie gehören nicht der Harmonie an, mit welcher sie gleichzeitig erklingen, und treten ebenso, wie die Vorhalte, harmonischen Tönen hindernd in den Weg. Aber sie klingen nicht aus der vorhergehenden Harmonie herüber, sondern treten frei ein. Darin liegt der Unterschied. Man könnte sie deßhalb frei eintretende Vorhalte nennen. Zuweilen lassen sie sich in wirkliche Vorhalte umgestalten. Dieß geschieht dadurch, daß man sie durch Einschaltung einer harmonischen Nebennote oder eines Durchgangstones vorzubereiten sucht, z. B.
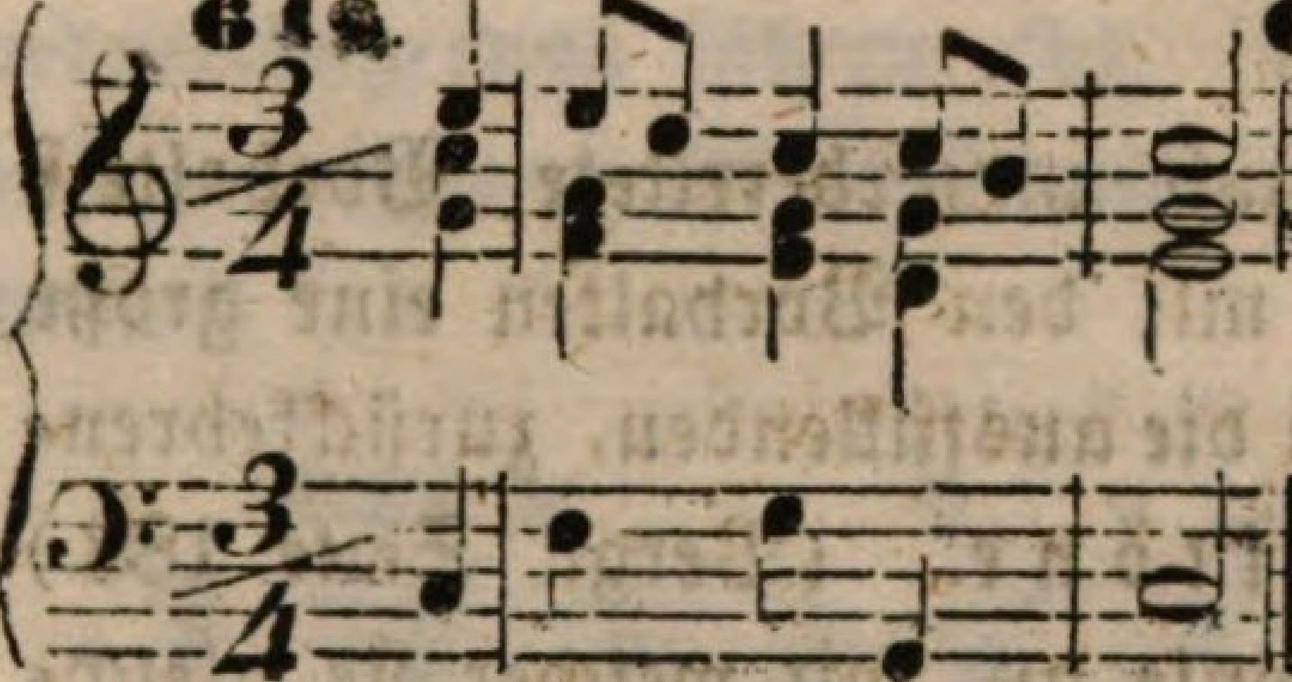
647. a b c
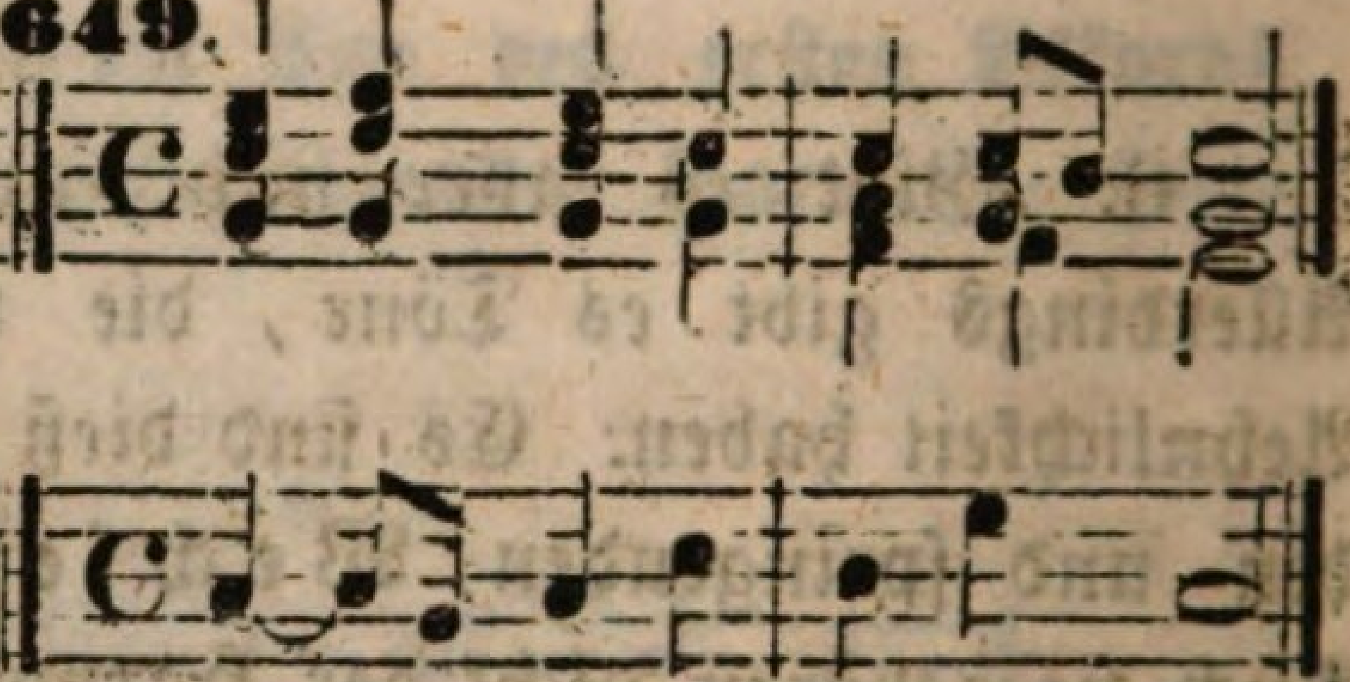


Nr. 647 a stellt einen einfachen harmonischen Satz vor. Bei b wird demselben in der Oberstimme ein springender und ein ausfüllender Wechselton beigegeben, die Töne e und c. Man sieht, daß diese Töne den Eintritt der harmonischen Töne d und h verzögern und daß, wenn sie vorbereitet wären, sie alle Eigenschaften eines Vorhalts hätten. Bei c sind sie zu wirklichen Vorhalten umgebildet worden.

7. Was den E i n t r i t t eines Vorhalts betrifft, so erfolgt dieser immer gleichzeitig mit dem Reste derjenigen Harmonie, welcher ein oder mehrere Töne vorenthalten werden sollen. Da nun die Harmonien zu jeder Taktzeit, sowohl auf gutem, als auf schlechtem Takttheile, eintreten können, so versteht es sich von selbst, daß auch die Vorhalte hinsichtlich ihres Eintrittes an keine bestimmte Taktzeit gebunden sind, z. B.

648.
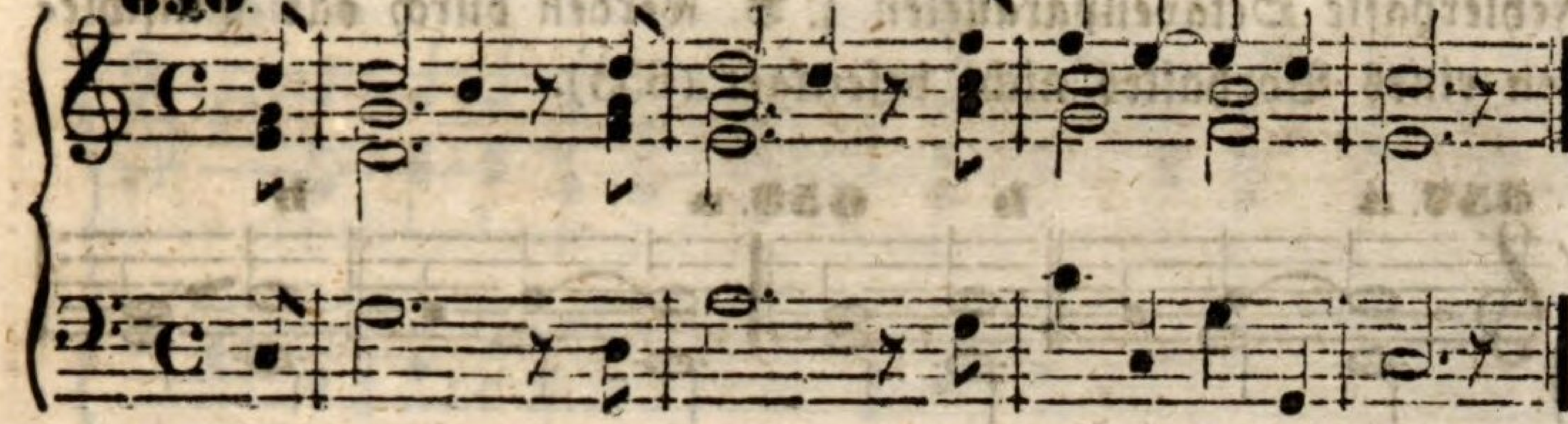


649.



8. Ein Vorhalt kann g e b u n d e n und u n g e b u n d e n eintreten. Gebunden ist sein Eintritt, wenn er mit dem Vorbereitungston in e i n e n Ton zusammenfließt, was durch einen Bindebogen oder Punkt angezeigt wird; ungebunden tritt er ein, wenn er einen eigenen Anschlag erhält. Diese letztere Art des Eintritts erscheint besonders dann nothwendig, wenn der vorbereitende Ton von sehr kurzer Dauer ist, z. B.
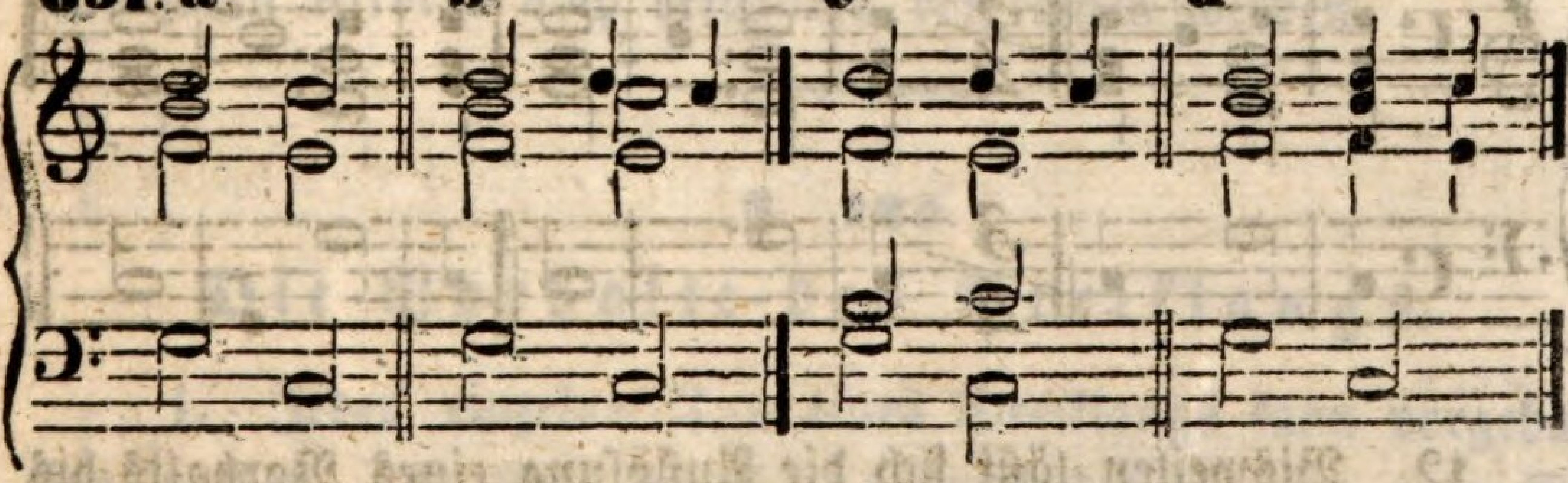
650.



Wollte man hier die 3 ersten Vorhalte durch Bindebogen an ihre vorbereitenden Töne ketten, so würde die rhythmische Bewegung gelähmt und der Accent auf eine untergeordnete Taktzeit (auf das letzte Achtel eines jeden Taktes) verlegt werden. Dagegen kann der letzte Vorhalt recht wohl gebunden auftreten.

9. Vorhalt und vorgehaltener Ton sollen in der Regel nicht gleichzeitig neben einander erklingen. Der Vorhalt hat bekanntlich den Zweck, den Eintritt eines harmonischen Tones zu verzögern. Tritt nun während des Vorhalts eine andere Stimme in den harmonischen Ton, so daß beide Töne gleichzeitig neben einander erklingen, so wird offenbar der Zweck des Vorhalts verfehlt (651 b). Die 2 neben einander erklingenden Töne bilden einen Widerspruch, der sich nicht wohl rechtfertigen läßt und der auch für das Ohr wenig Erquickliches bietet. Man hat daher ein solches Zusammentreffen zweier Töne möglichst zu vermeiden (c, d).

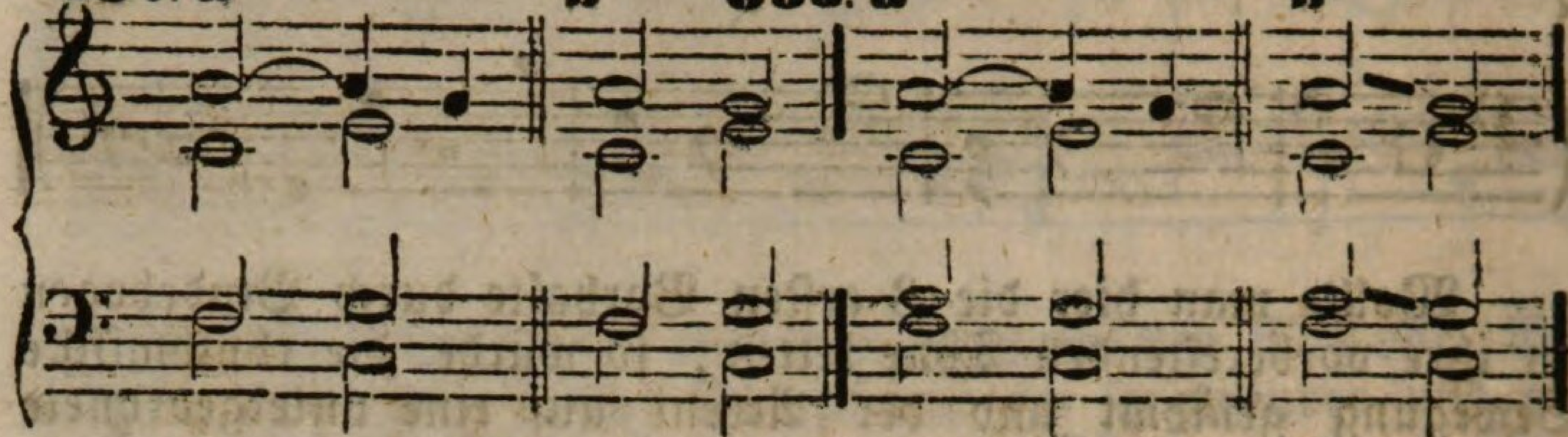
651. a b c d



10. Tritt aber der harmonische Ton gleichzeitig mit dem Vorhalte in einer t i e f e r n oder h ö h e r n T o n r e g i o n ein, so ist gegen seinen Eintritt nichts zu erinnern, wenn die Stimme nur sonst berechtigt ist, zu diesem Ton fortzuschreiten (652). Eine solche Berechtigung findet aber nicht immer statt.

Fehlerhafte Octavenparallelen z. B. werden durch das Einschieben eines Vorhaltes nicht beseitiget (653).

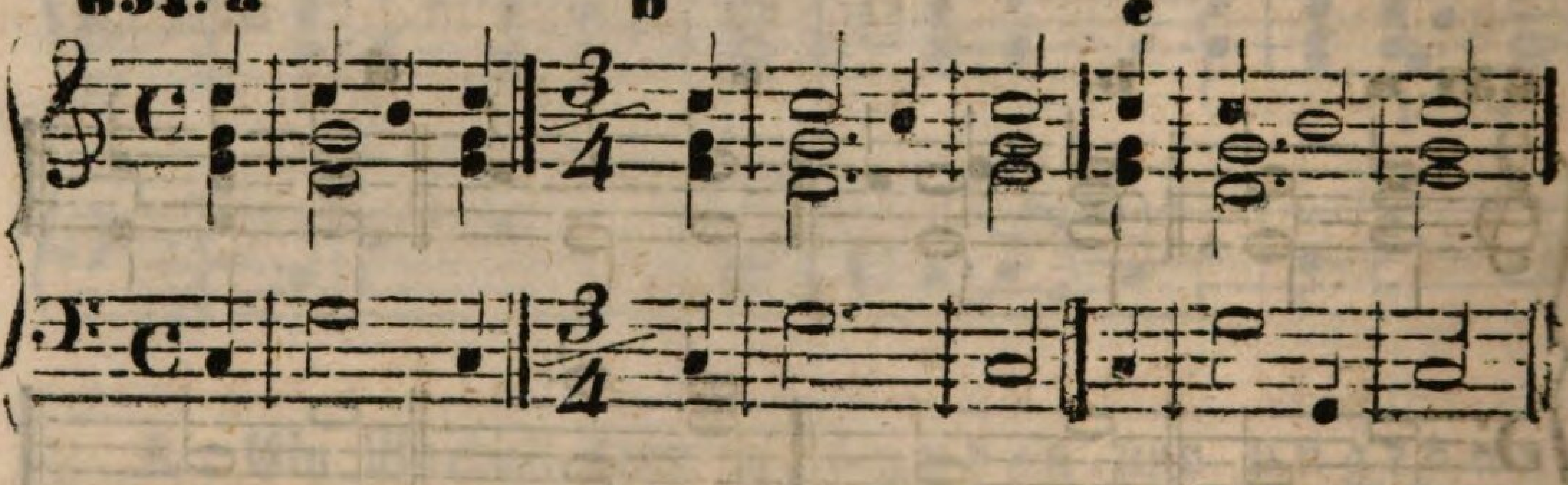
652. a b 653. a b



In Nr. 652 a ist die Quinte g im Tenor offenbar in ihrem Rechte, wie man sich überzeugen kann, wenn man das Beispiel seines Vorhalts entkleidet (b). In Nr. 653 a dagegen hat die Quinte g keinen Beruf, in solcher Weise einzutreten, weil bei Hinweglassung des Vorhalts Octavenparallelen entstehen (b).
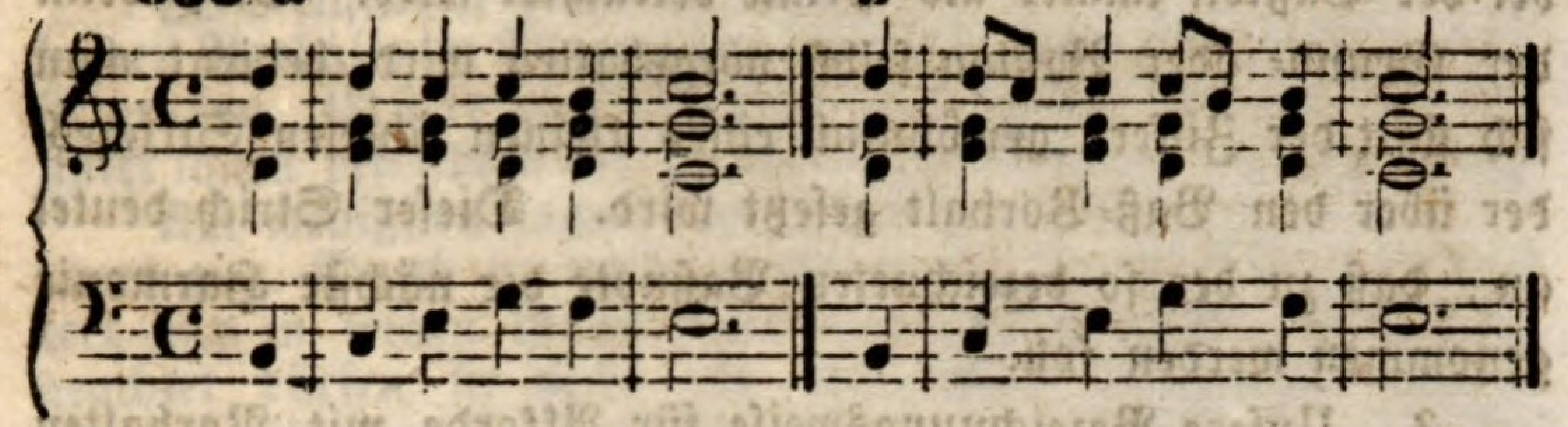
11. Die Auflösung eines Vorhaltes geschieht am natürlichsten noch zu der Zeit, während welcher die übrigen, nicht vorgehaltenen Töne des Akkords erklingen. Vorhalt und Auflöseton haben sich daher in die dem ganzen Akkord zugemessene Zeit zu theilen. Dieß kann gleichbeitlich geschehen (654 a), dann aber auch so, daß entweder dem Vorhalte (b), oder dem Auflöseton eine längere Zeit zugewiesen wird (c).

654. a b c
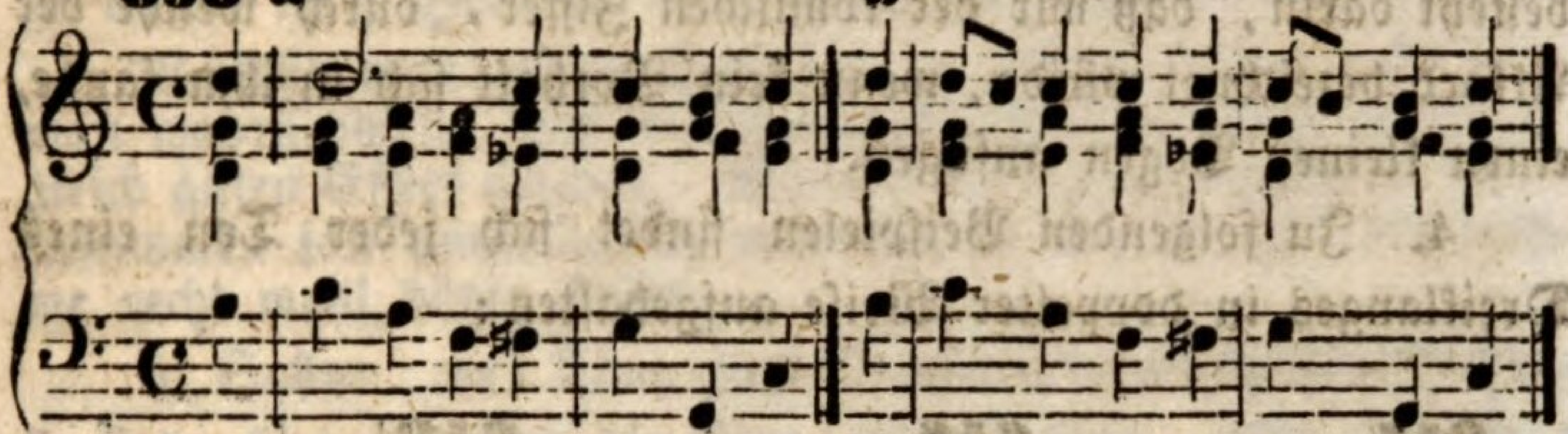


12. Bisweilen läßt sich die Auflösung eines Vorhalts bis auf den nächsten oder einen der folgenden Akkorde verschieben. (655 a, 656 a). Dieß ist jedoch nur dann möglich, wenn der Auflöseton in dem nächsten Akkord oder in mehreren der folgenden Akkorde, und zwar in derselben Stimme wiederkehrt, (655 b, 656 b);

655 a b



656 a b



13. Es gibt keinen Akkord, der sich einem andern nicht so anreihen ließe, daß einzelne seiner Töne stufenweise eintreten. Dadurch ist die Möglichkeit gegeben, bei all' den Akkorden, die wir bisher kennen gelernt haben, Vorhalte anzubringen. Ob es auch zweckmäßig sei, jede Gelegenheit, die sich dazu bietet, zu benützen, das ist freilich eine Frage, über die bloß ein gebildeter Geschmack entscheiden kann. Für den Jünger der Kunst wird es aber von Vortheil sein, wenn er sich einen Ueberblick über die verschiedenen möglichen Fälle zu verschaffen sucht. Daher sollen die gebräuchlichsten Vorhalte eines jeden Akkords noch besonders besprochen werden.

---

§. 185.

Die Vorhalte des Dreiklangs.
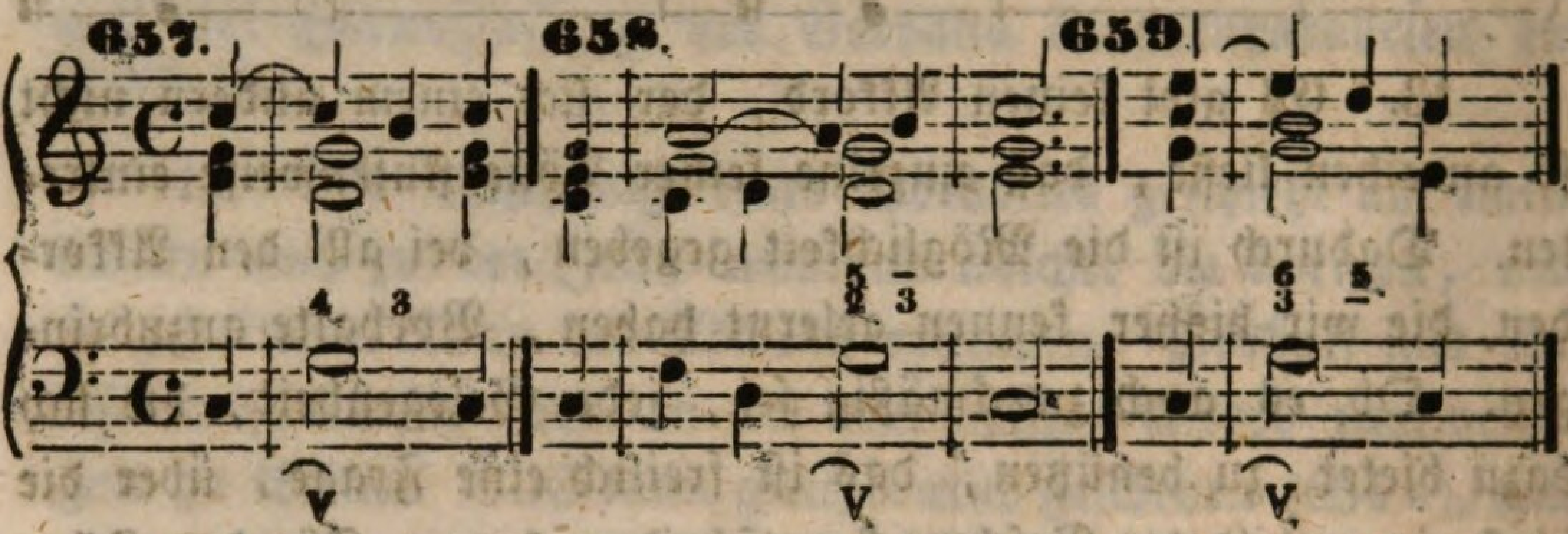
1. Jeder einzelne Ton eines Dreiklangs kann vorgehalten werden, und zwar die Terz durch die Quarte oder Sekunde, die Quinte durch die Sexte oder Quarte, die Octave durch die None oder Septime, der Grundton durch seine Ober- oder Untersekunde.
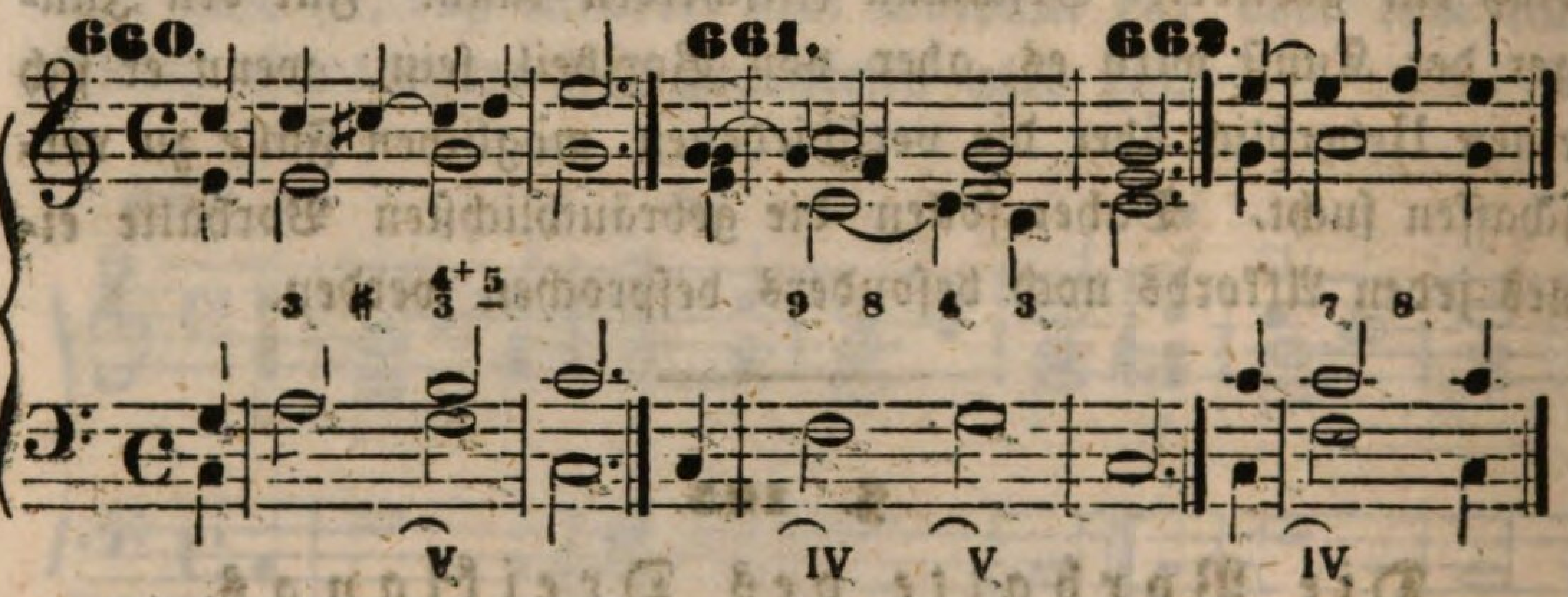
2. In der Generalbaßschrift werden die Vorhalte ebenso, wie die eigentlichen Akkordtöne, durch Ziffern bezeichnet, wo-
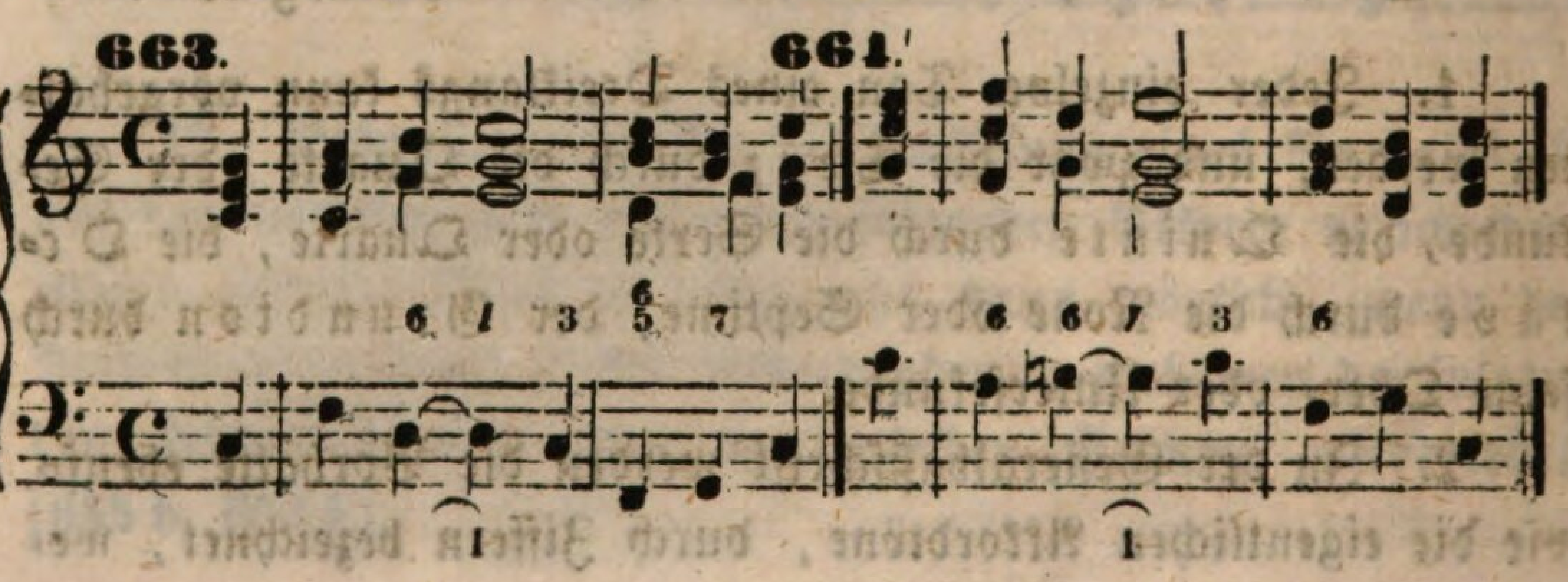
bei der Baßton immer als Prime betrachtet wird. Bloß wenn der Grund- oder Baßton selbst vorgehalten wird, bedient man sich statt der Ziffern gewöhnlich eines kleinen schiefen Striches, der über den Baß-Vorhalt gesetzt wird. Dieser Strich deutet an, daß zu der so bezeichneten Baßnote die nächste Harmonie genommen werden soll.

3. Unsere Bezeichnungsweise für Akkorde mit Vorhalten besteht darin, daß wir der römischen Ziffer, durch welche der Akkord bezeichnet würde, wenn kein Vorhalt sich in ihm fände, einen kleinen Bogen anfügen.

4. In folgenden Beispielen findet sich jeder Ton eines Dreiklanges in doppelter Weise aufgehalten:
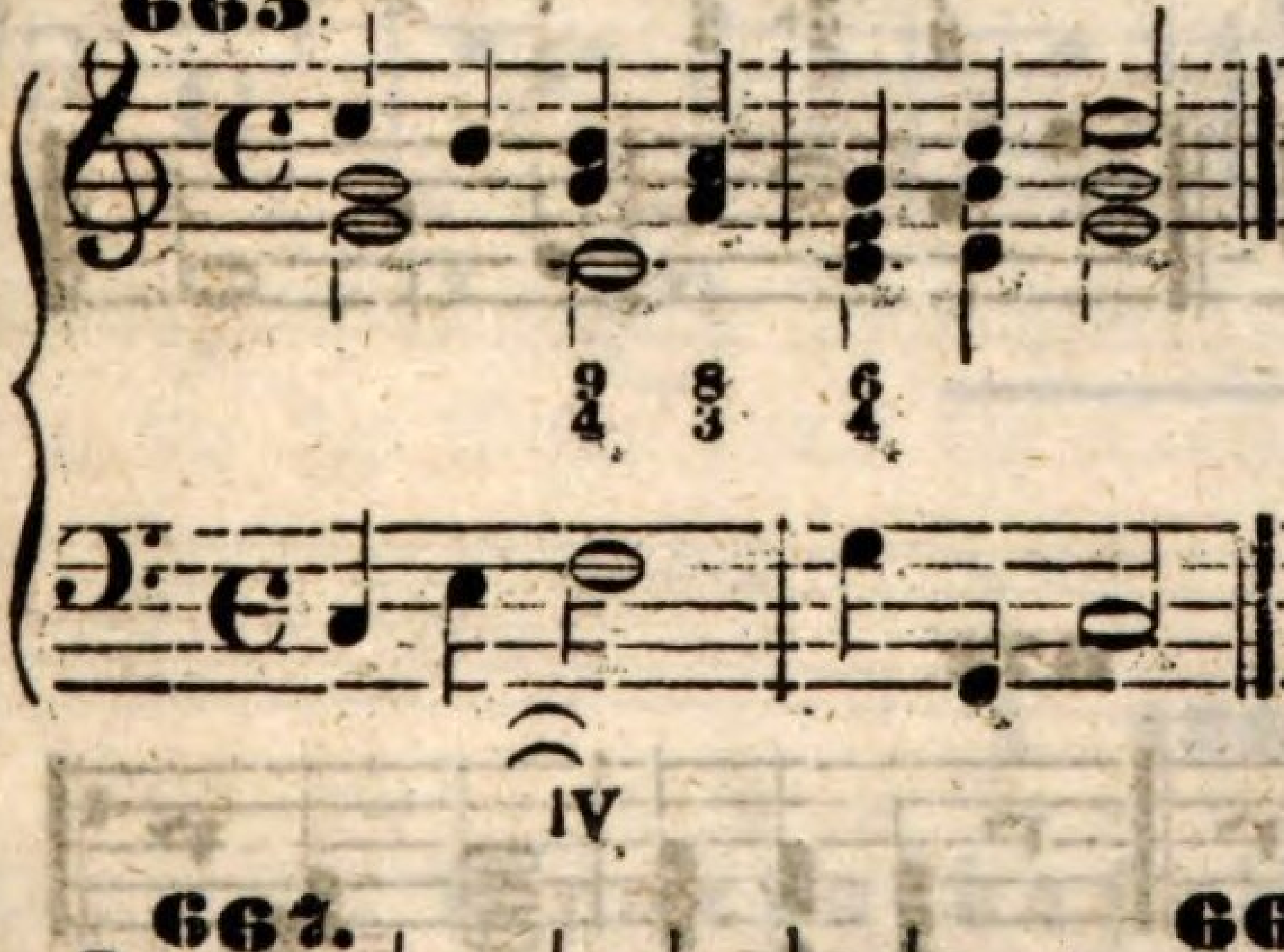






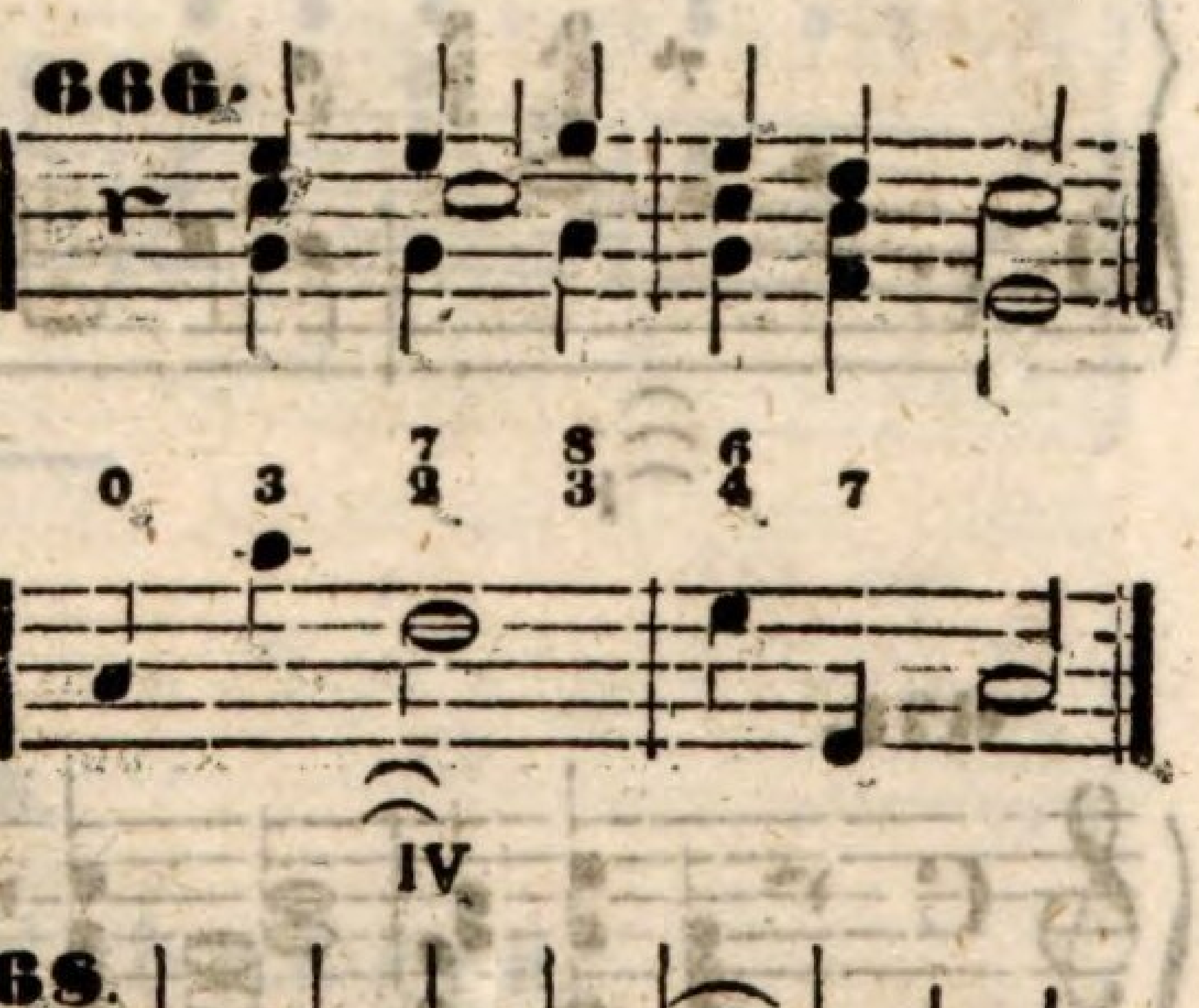
Beim Anhören dieser Beispiele wird man fühlen, daß die fallenden Vorhalte im Allgemeinen das Ohr mehr ansprechen, als die steigenden. Erstere werden daher auch häufiger angewendet und unter ihnen besonders der Quart- und Nonenvorhalt (657, 661).
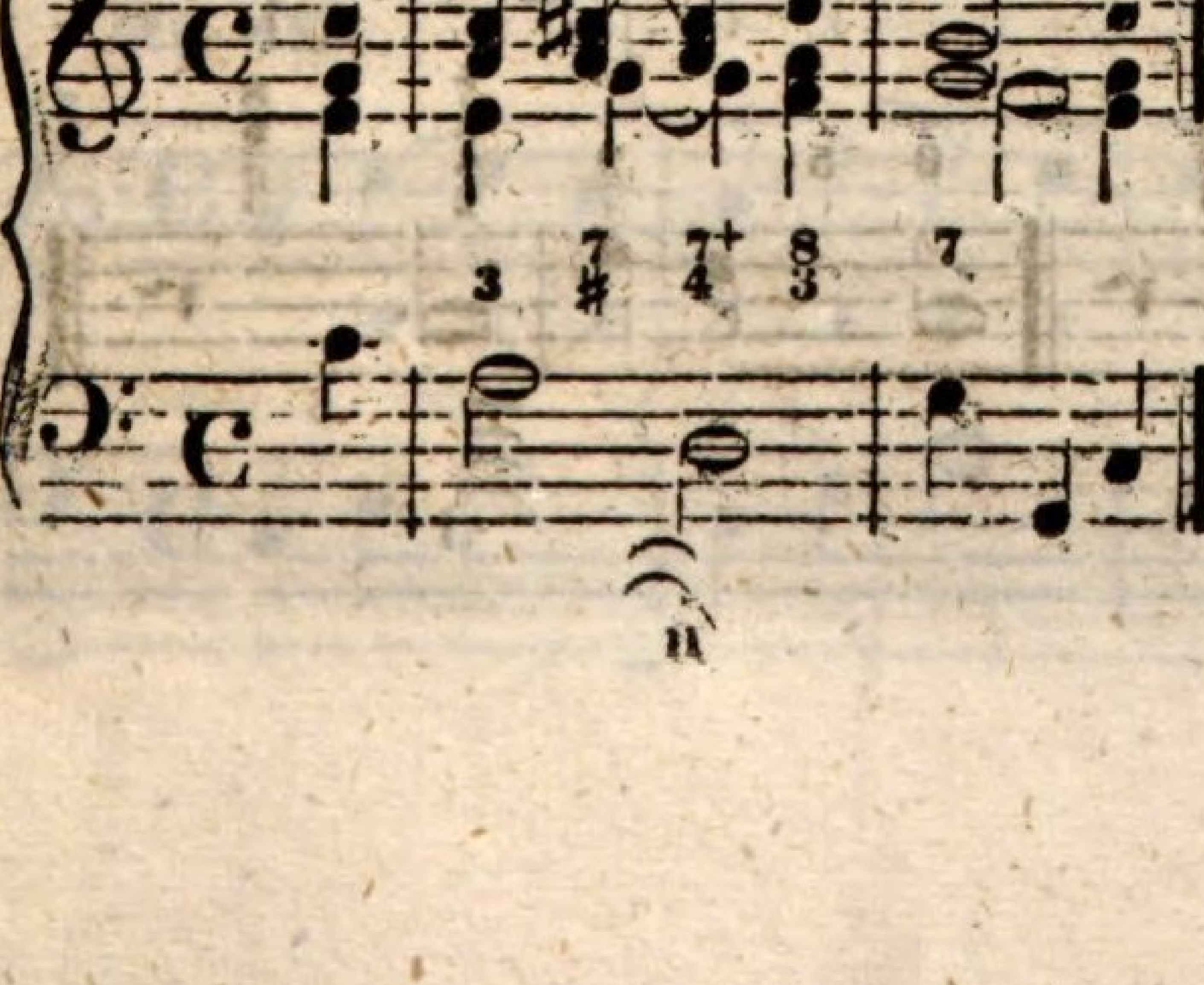
Am wenigsten sagen dem Ohre die Vorhalte des Grundtones zu. Durch sie wird gleichsam der ganze Akkord erschüttert und in seinen Grundfesten wankend gemacht. Dessen ungeachtet dürfen sie nicht als unstatthaft verworfen werden; denn es gibt gewisse Gefühlszustände, zu deren Ausdruck gerade sie wegen ihrer Herbheit in vorzüglichem Grade geeignet sind.
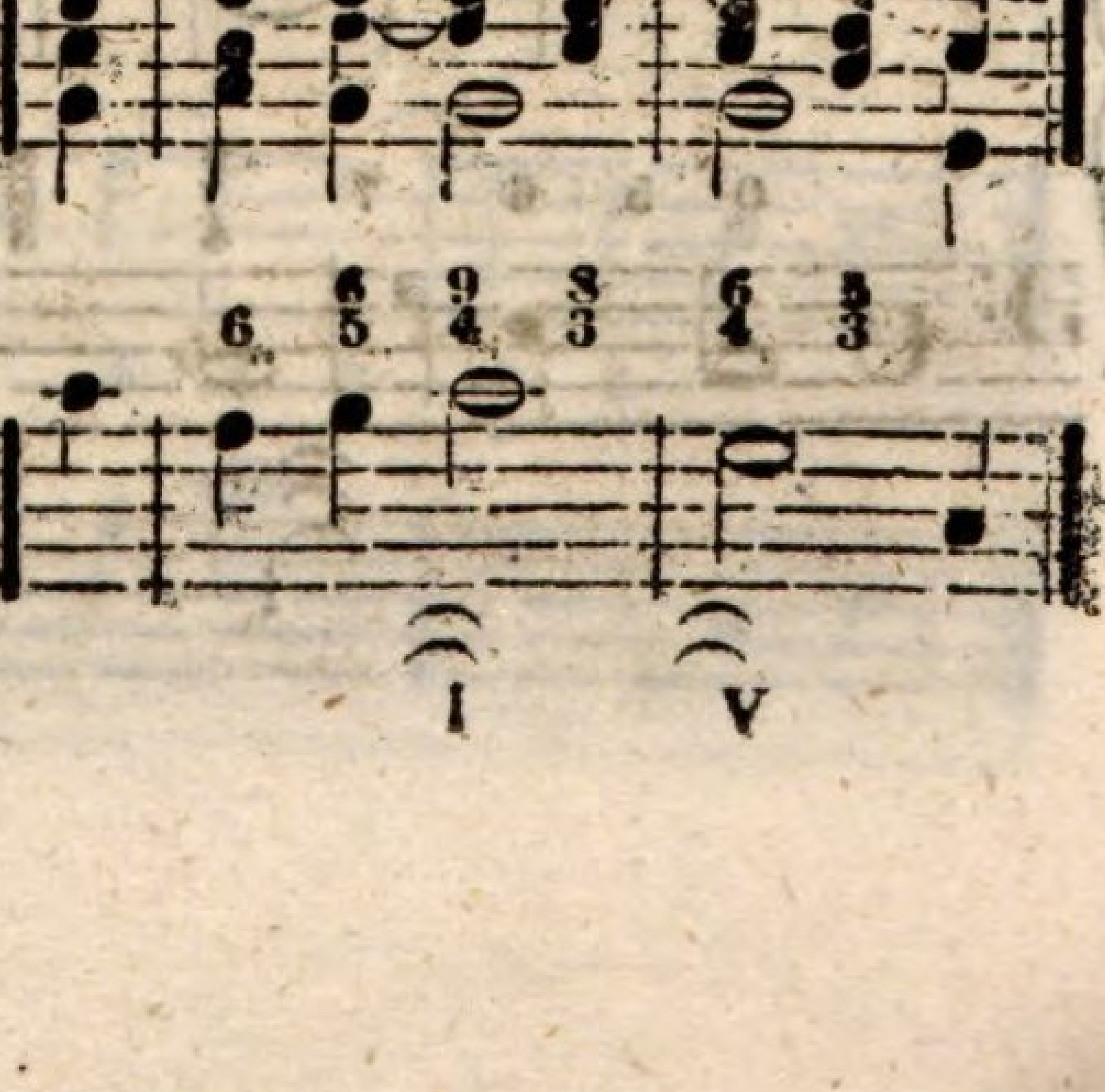
Versetzt man obige Beispiele in andere Lagen, so wird man wahrnehmen, daß die Vorhalte nicht in allen Stimmen gleich guten Effect machen. Manche Vorhalte klingen in Mittelstimmen fast unerträglich, während sie sich in der Oberstimme recht wohl hören lassen.

5. Sollen zwei Töne eines Dreiklangs aufgehalten werden, so sind es gewöhnlich die Terz und Octave, oder die Terz und Quinte, seltener die Quinte und Octave, oder der Grundton und die Terz. Man erhält dadurch Doppelvorhalte. Terz und Octave werden am häufigsten durch den Quartnonen-, Sekundseptimen- und Quartseptimen-Vorhalt ($\frac{9}{4}\frac{8}{3}$, $\frac{7}{2}\frac{8}{3}$, $\frac{7}{4}\frac{8}{3}$) aufgehalten. Terz und Quinte finden gewöhnlich ihre Verzögerung durch den Quartsext-, seltener durch den Sekundquart-Vorhalt ($\frac{6}{4}\frac{5}{3}$, $\frac{4}{2}\frac{5}{3}$), z. B.

665.


666.


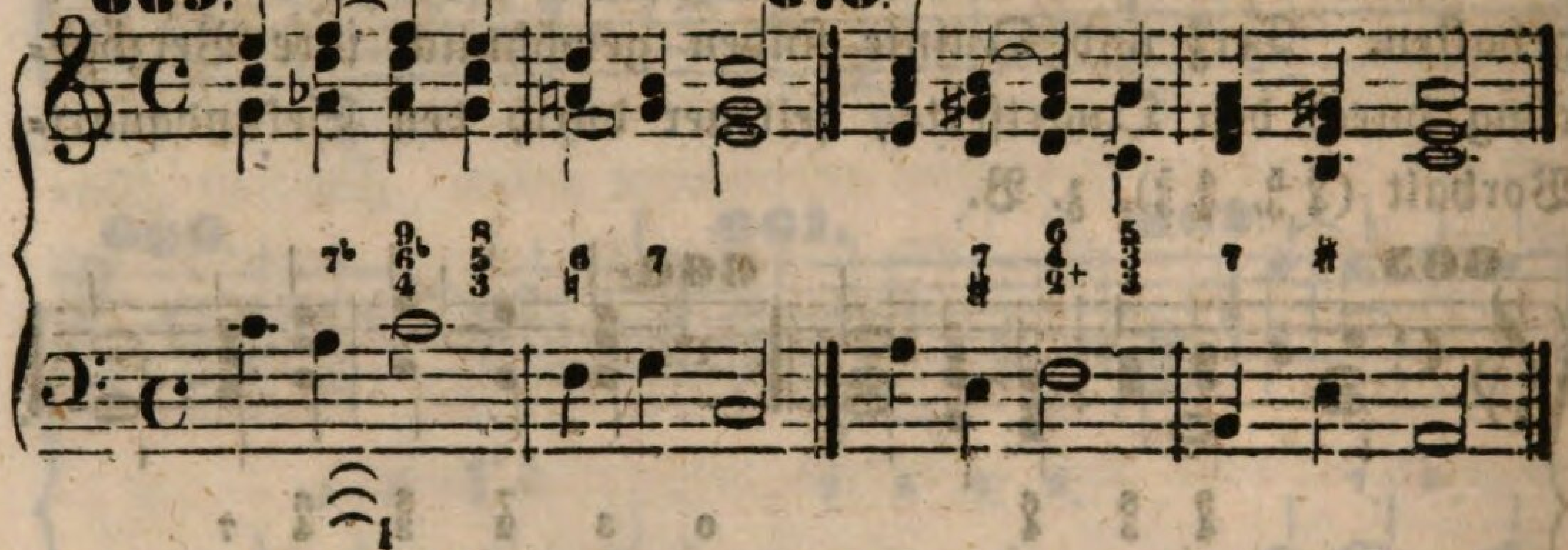
667.


668.
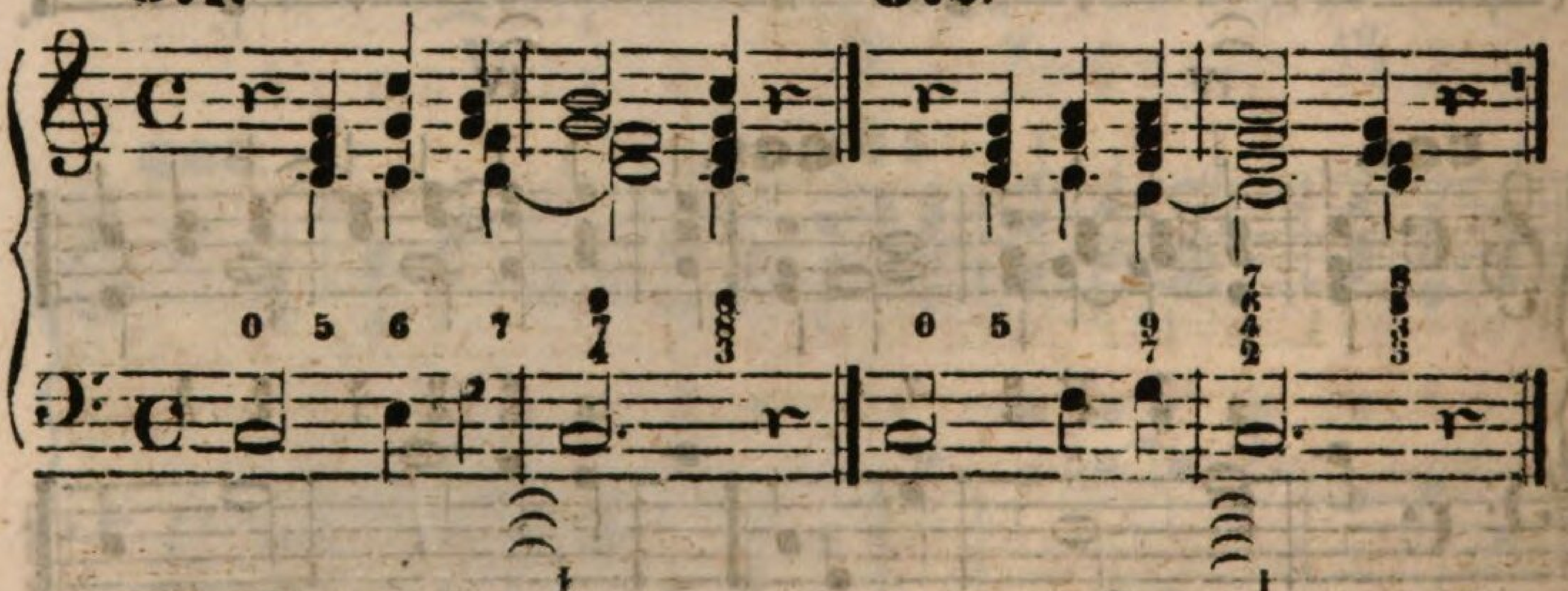

Anmerkung. Der Quartsextvorhalt ist seiner äußern Erscheinung nach einem wirklichen Quartsext-Akkord völlig gleich. Ob er das eine oder das andere sei, läßt sich nur aus dem Zusammenhang erkennen. In der Regel hat man es mit einem wirklichen Quartsextakkord zu thun, wenn an seiner Statt auch sein Stammakkord auftreten könnte. Bisweilen sind beide Deutungsarten zulässig, und es ist dann einerlei, ob man den Zusammenklang für einen Vorhalt oder für einen wirklichen Akkord hält.

6. Dreifache Vorhalte ergeben sich bei einem Dreiklange, wenn Terz, Quinte und Octave (669), oder Quinte und doppelte Terz (670), oder Terz und doppelte Octave (671) ꝛc. in ihrem Eintritte verzögert werden. Sogar vierfache Vorhalte können stattfinden. Dieß kommt zuweilen im 5stimmigen Satze vor, wobei einzelne Töne des Dreiklangs in doppelter Weise, nämlich von oben und unten zugleich, aufgehalten werden (672):

669. 670.



671. 672.
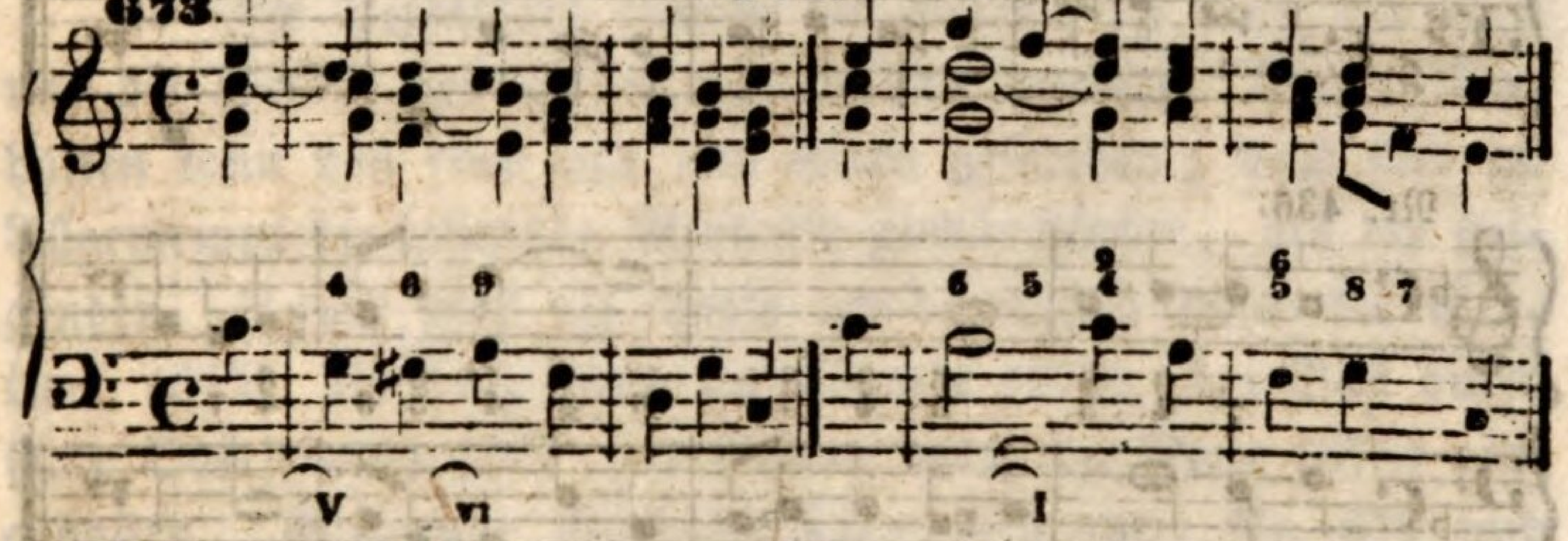


Anmerkung.

Der dreifache Vorhalt in Nr. 671 wurde von ältern Theoretikern (Marpurg rc.) Undecimenakkord, der vierfache in Nr. 672 Terzdecimenakkord genannt. Mit welch geringem Recht dieß geschehen kann, ist schon früher angedeutet worden und wird wohl jetzt vollständig erkannt sein. Daß übrigens dieser alte Irrthum noch nicht überwunden, sondern noch zu überwinden ist, das beweisen Lehrbücher, die sogar der neuesten Zeit angehören. Man vergl. z. B. Dr. G. Schilling, Polyphomos Seite 501 und 528.

7. In den bisherigen Beispielen haben die Dreiklangs-Vorhalte immer eine solche Auflösung gefunden, daß die verzögerte Harmonie am Ende noch vollständig zur Erscheinung kam. Zuweilen wird aber auch die Auflösung auf einen folgenden Akkord verschoben, so daß statt des erwarteten Dreiklangs ein ganz anderer Akkord eintritt, z. B.

673. 674.
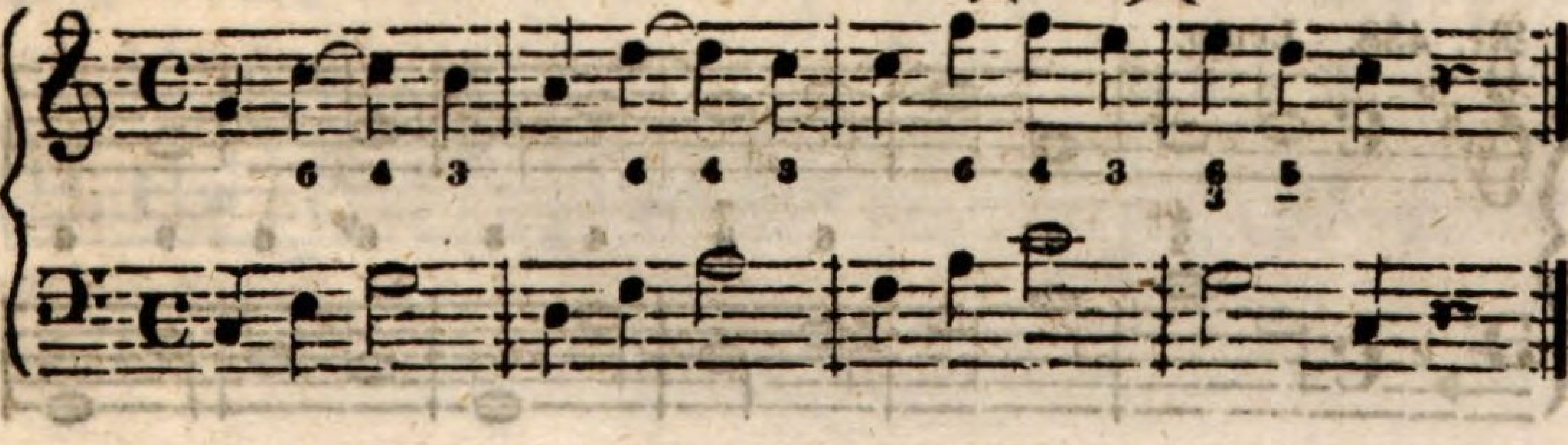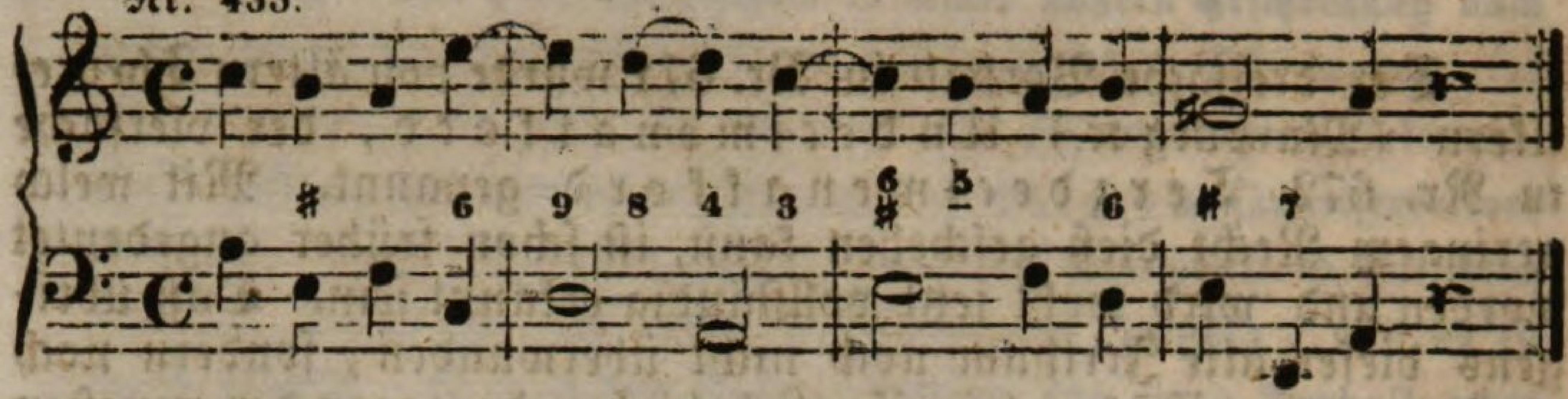


---

§. 126.

Generalbaß-Uebungen.
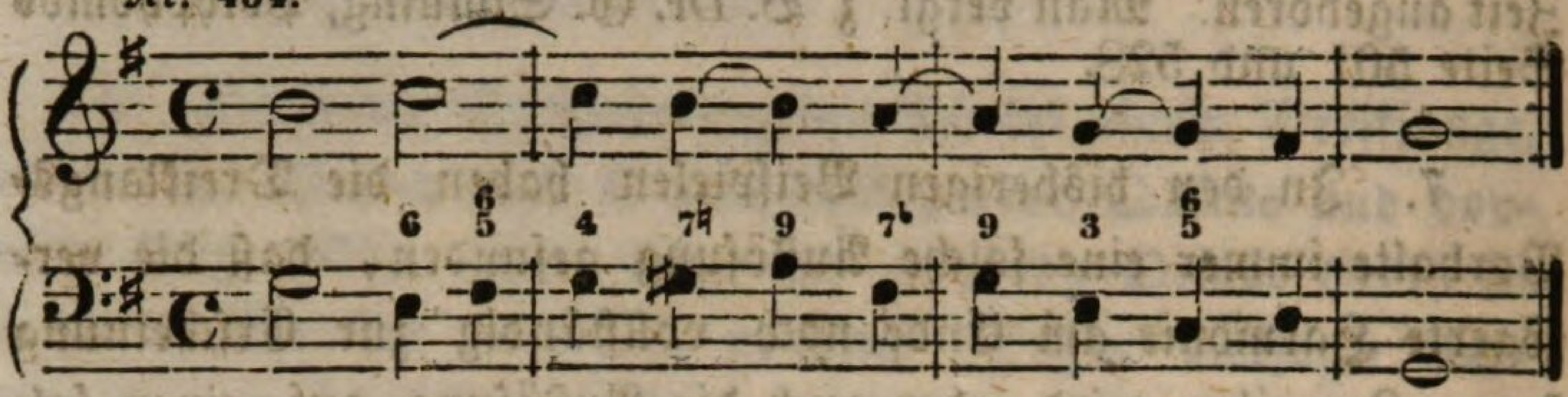
Nr. 432.
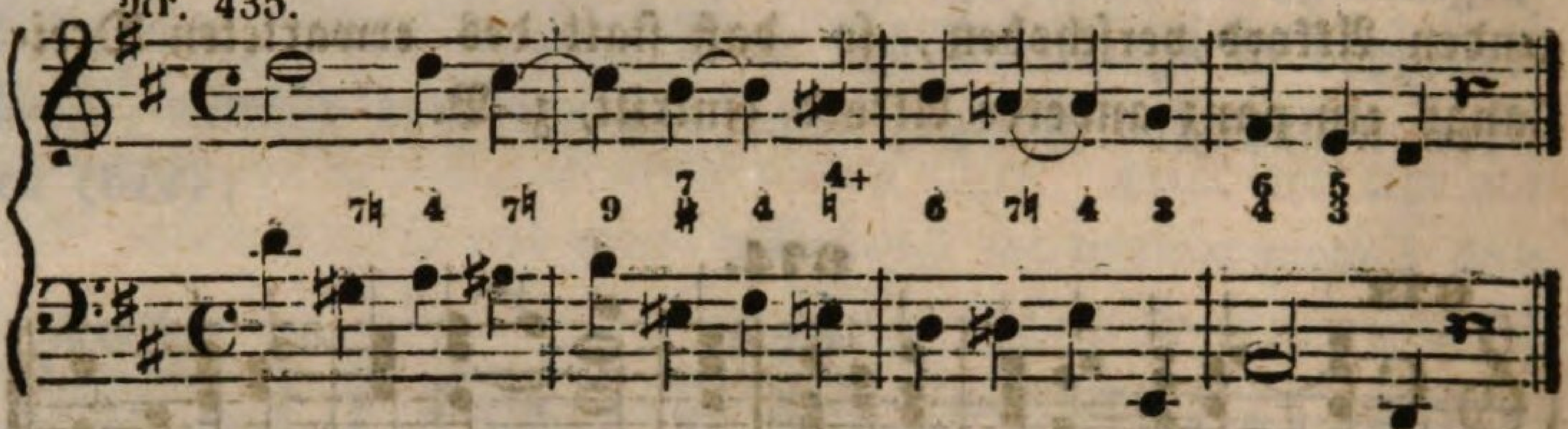


Nr. 433.
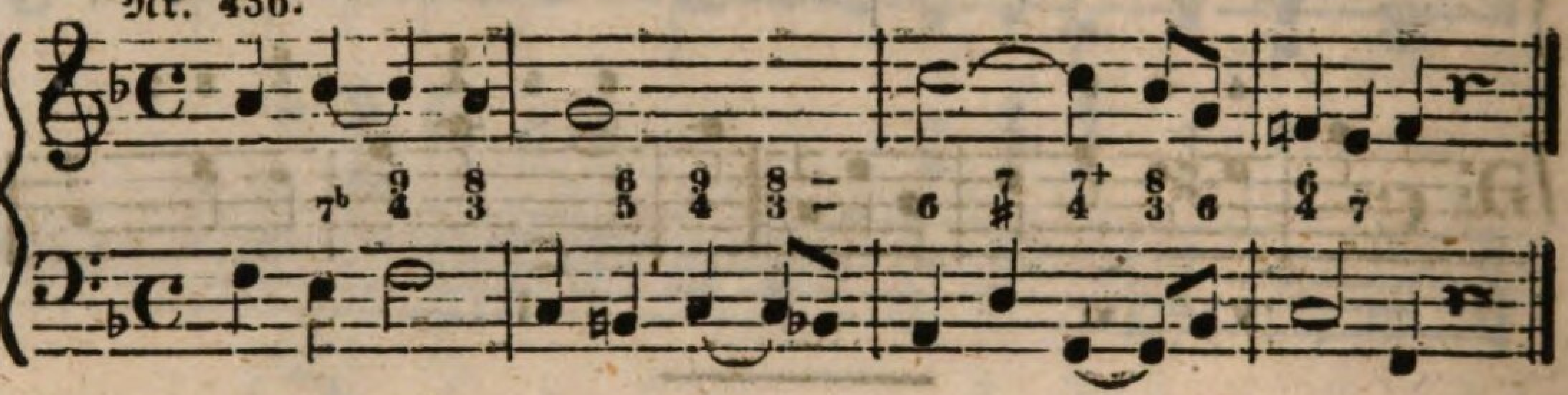


Nr. 434.
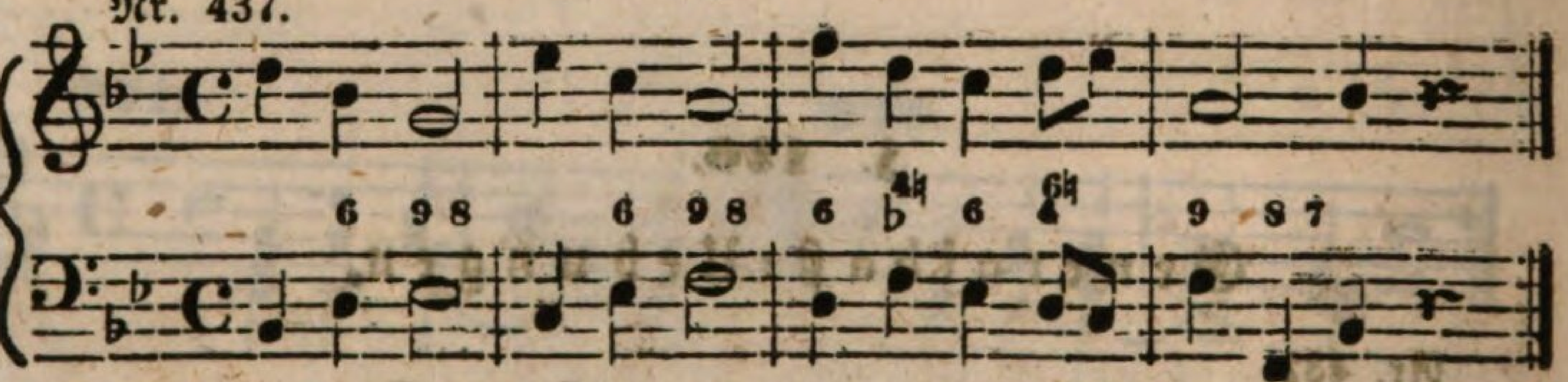


Nr. 435.



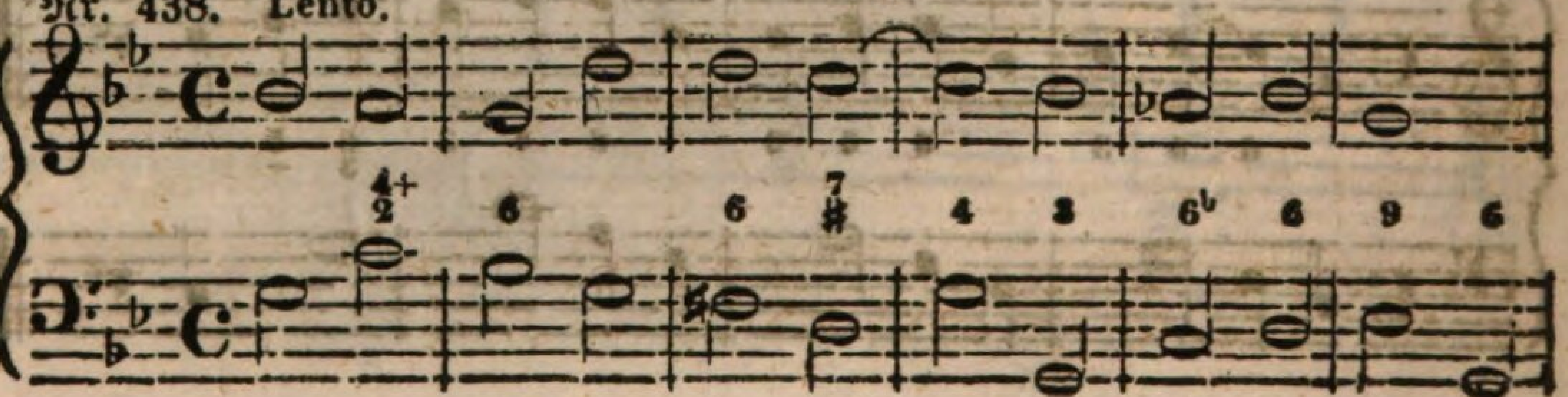
Nr. 436.
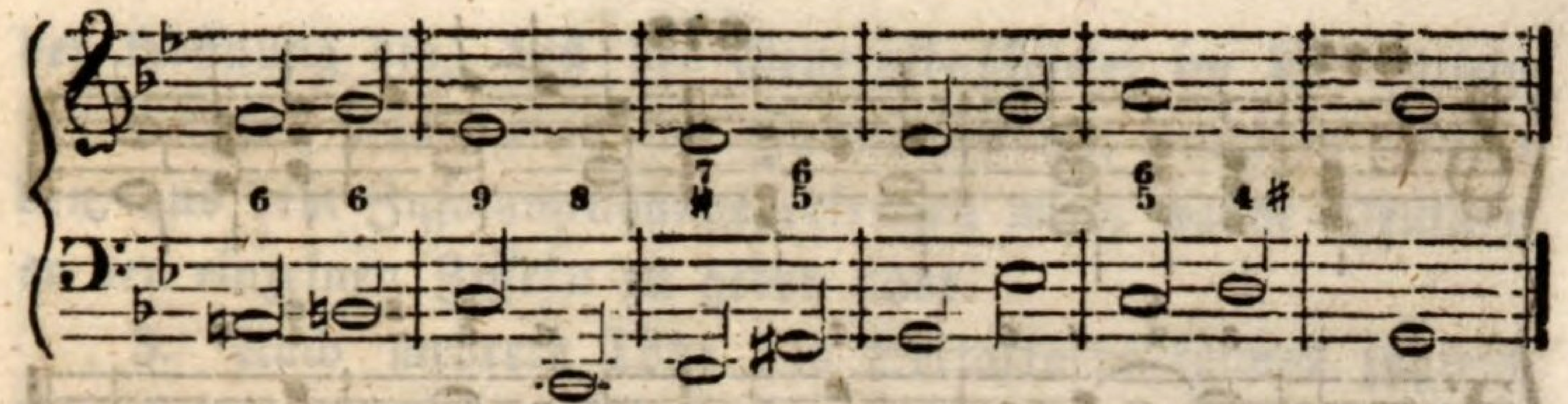


Nr. 437.



Nr. 438. Lento.





Aufgabe.

171. Es sind Tonsätze in F- und D-dur, ferner in E- und G-moll zu bilden, in denen einfache und mehrfache Dreiklangsvorhalte vorkommen!
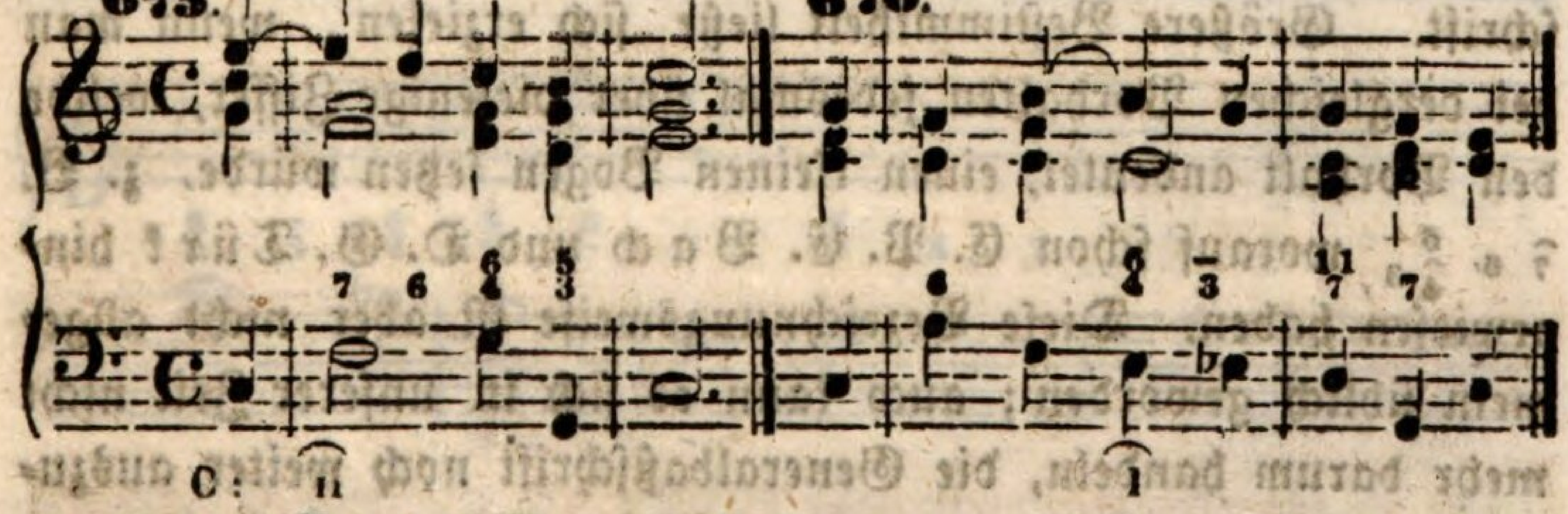
---

§. 127.
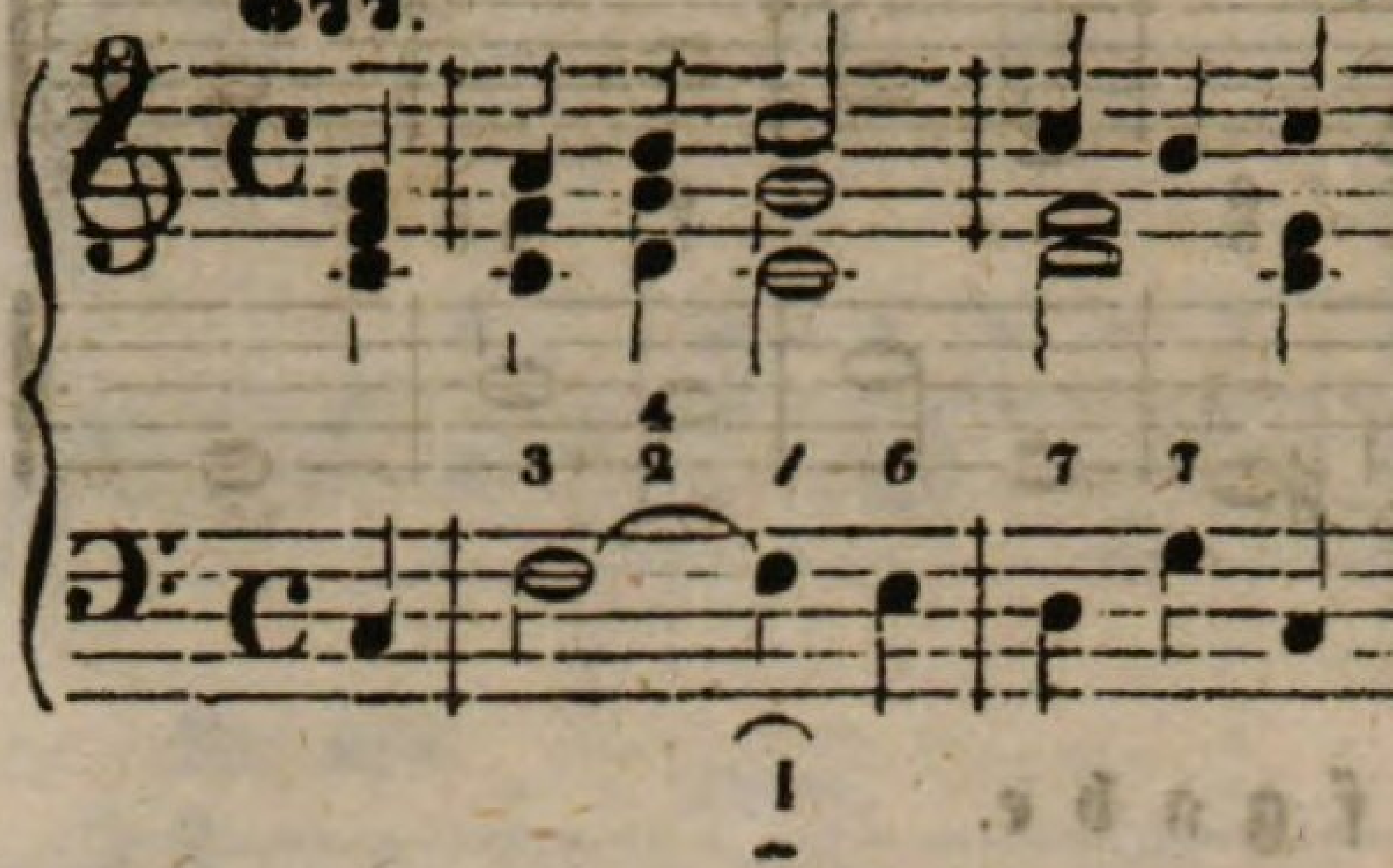
Die Vorhalte des Sextakkords.

1. Im Sextakkord können die Sexte, die Terz, der Baß und die Octave des Basses vorgehalten werden. Dieses Vorhalten kann von oben und von unten geschehen; doch sind im Allgemeinen die fallenden Vorhalte gebräuchlicher, als die steigenden. Somit wird die Sexte am häufigsten durch die Septime (675), die Terz durch die Quarte (676), der Baß durch seine Obersekunde (677), die Octave durch die None (678) vorgehalten. Steigende Vorhalte finden sich unter Nr. 679 und 680, wo die Sexte durch die Quinte, ferner die Octave durch die Septime vorgeladen werden:

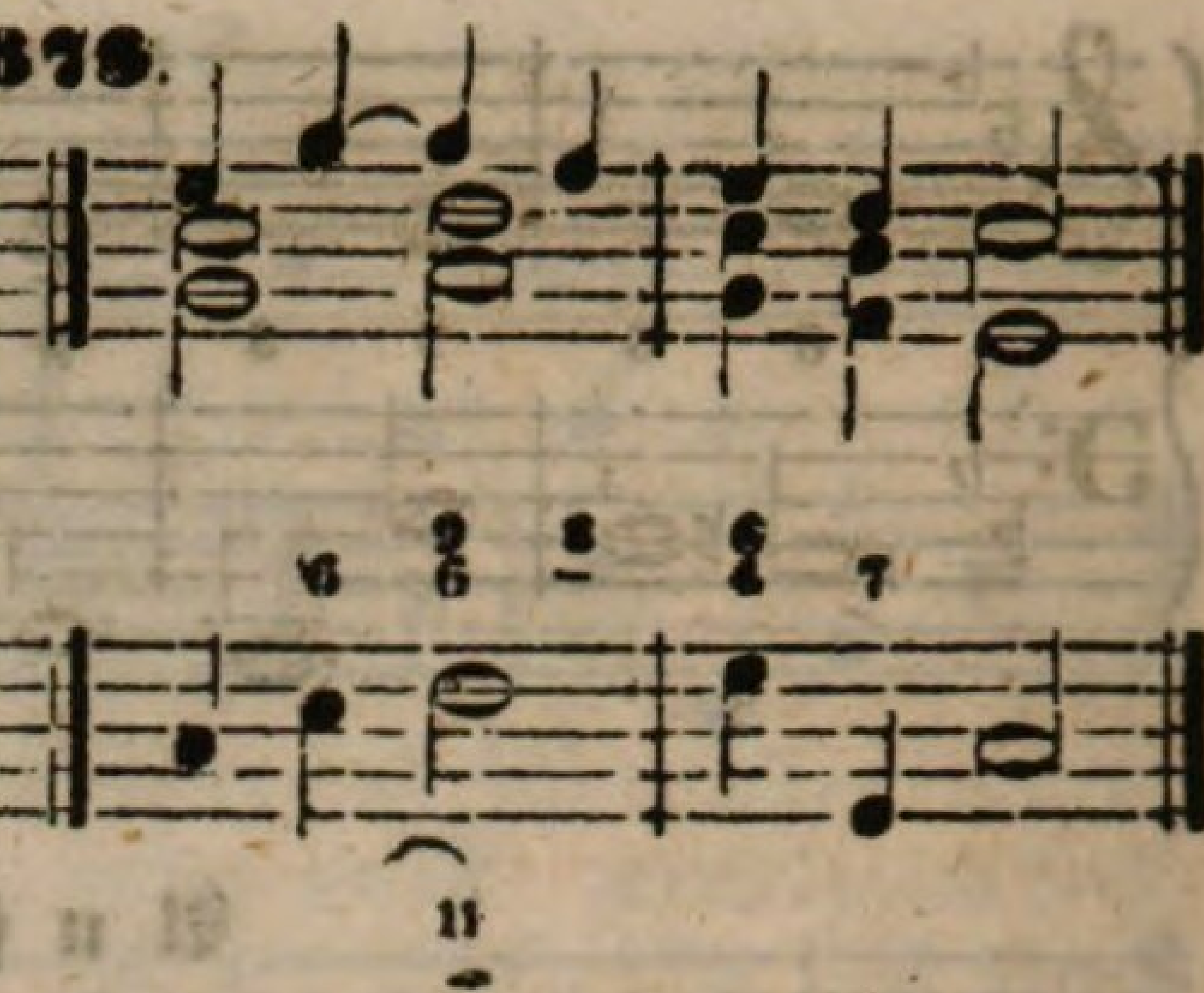
675. 676.



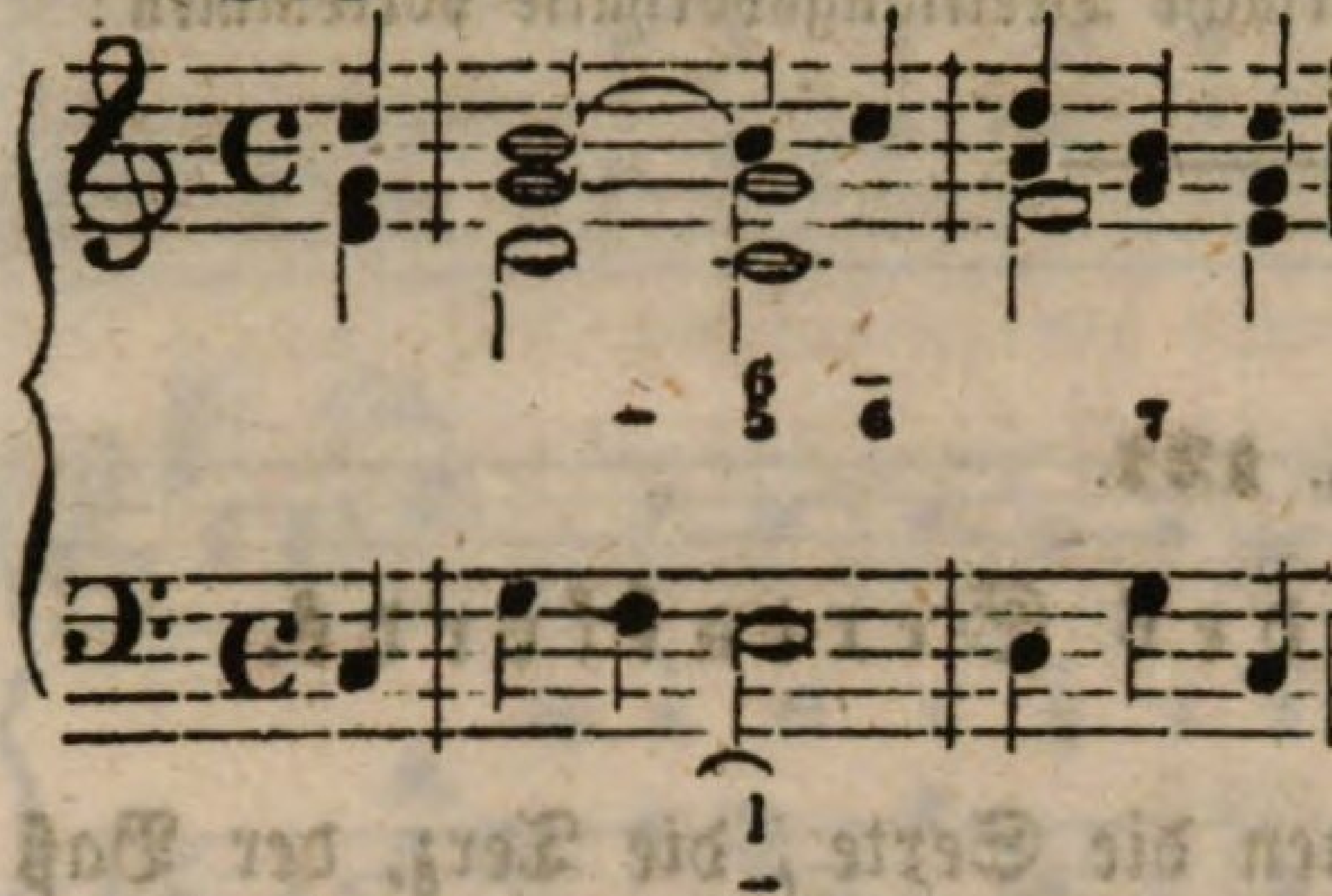
677.
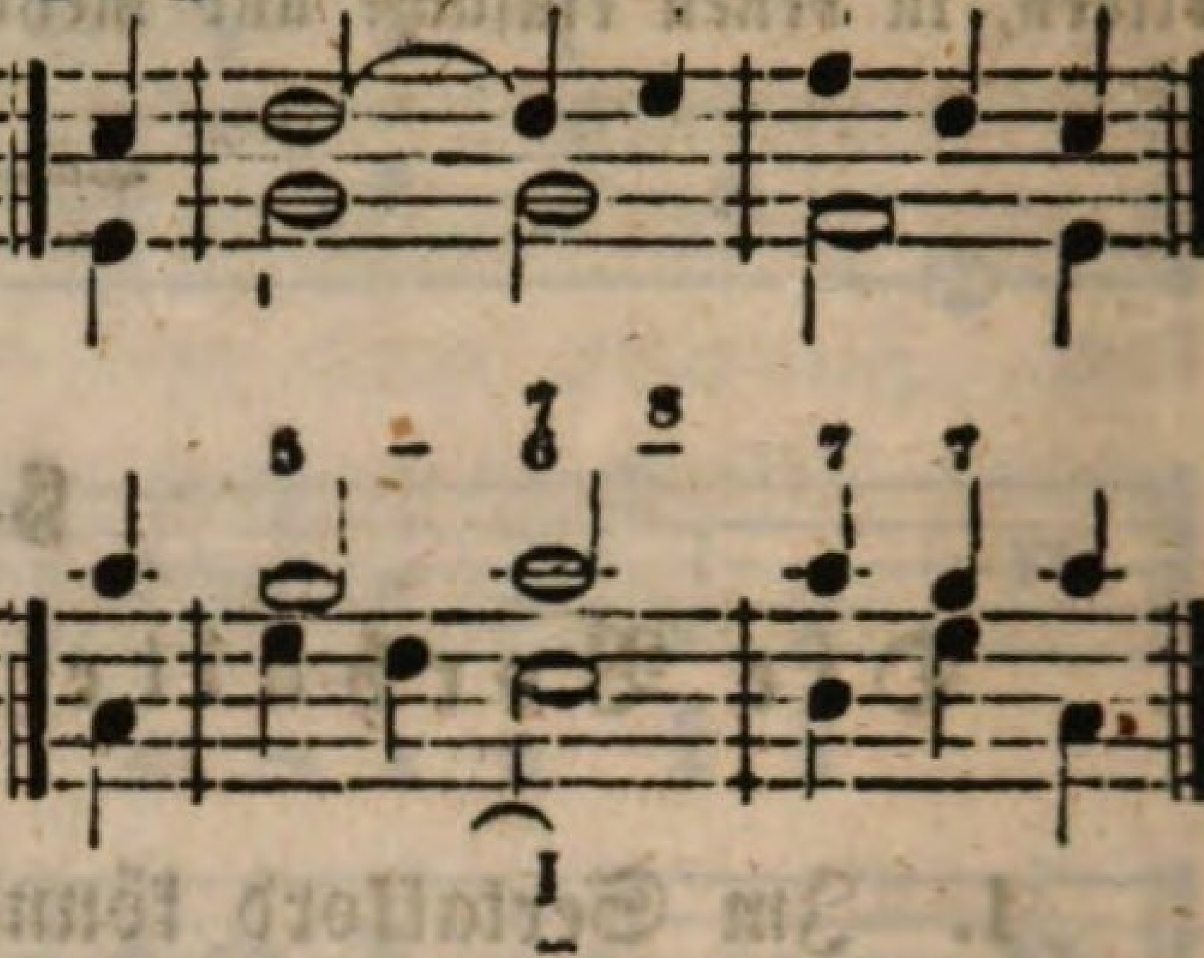


678.



679.



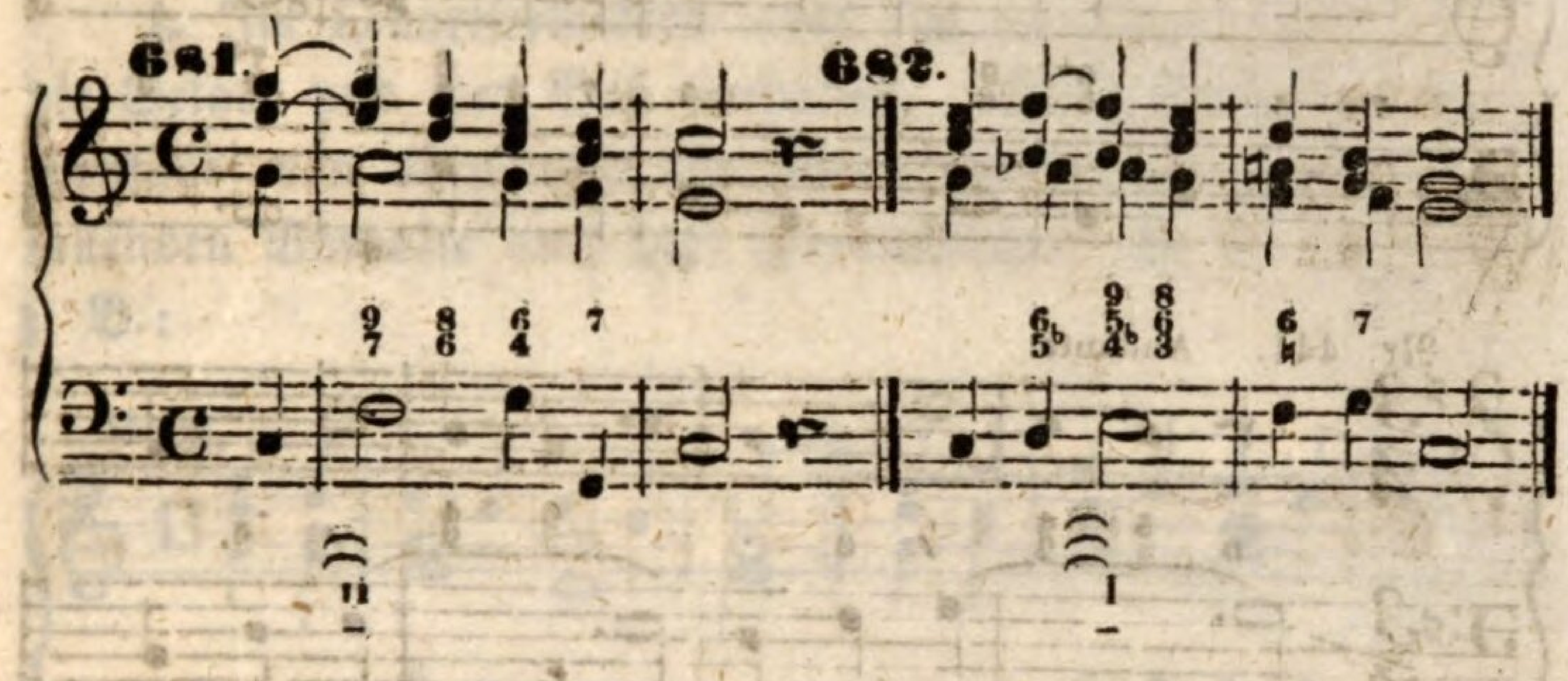
680.



2. Betrachtet man die den obigen Beispielen beigegebenen Generalbaß-Signaturen, so wird man bald gewahr, daß Vorhalte und wirkliche Akkorde oft durch dieselben Ziffern bezeichnet werden. So dient z. B. die Ziffer 7 nicht bloß zur Bezeichnung des Septakkords, sondern auch zur Andeutung des beim Sextakkord vorkommenden Septvorhalts (675). Die Ziffern $\frac{6}{4}$ deuten nicht bloß einen Quartsextakkord an, sondern auch einen Sextakkord, dessen Terz durch die Quarte aufgehalten wird (676). Es ist dieß ein abermaliger Beweis von der Unbestimmtheit und Unzulänglichkeit der Generalbaßschrift. Größere Bestimmtheit ließe sich erzielen, wenn man bei dergleichen Vorhalten jedesmal über diejenige Ziffer, welche den Vorhalt andeutet, einen kleinen Bogen setzen würde, z. B. $\overset{\frown}{7}$ 6. $\frac{\overset{\frown}{6}\;-}{\overset{\frown}{4}\;3}$, worauf schon C. P. E. Bach und D. G. Türk hingewiesen haben. Diese Bezeichnungsweise ist aber nicht allgemein üblich geworden; auch kann es sich in unserer Zeit nicht mehr darum handeln, die Generalbaßschrift noch weiter auszubilden. Wir verzichten daher auf dieses Mittel, geben uns aber

der Hoffnung bin, daß der Generalbaßspieler im Bewußtsein der Gesetze, nach denen sich Harmonien mit einander verbinden, aus dem Zusammenhange erkennen wird, welche Deutung er den einzelnen Ziffern zu geben habe.

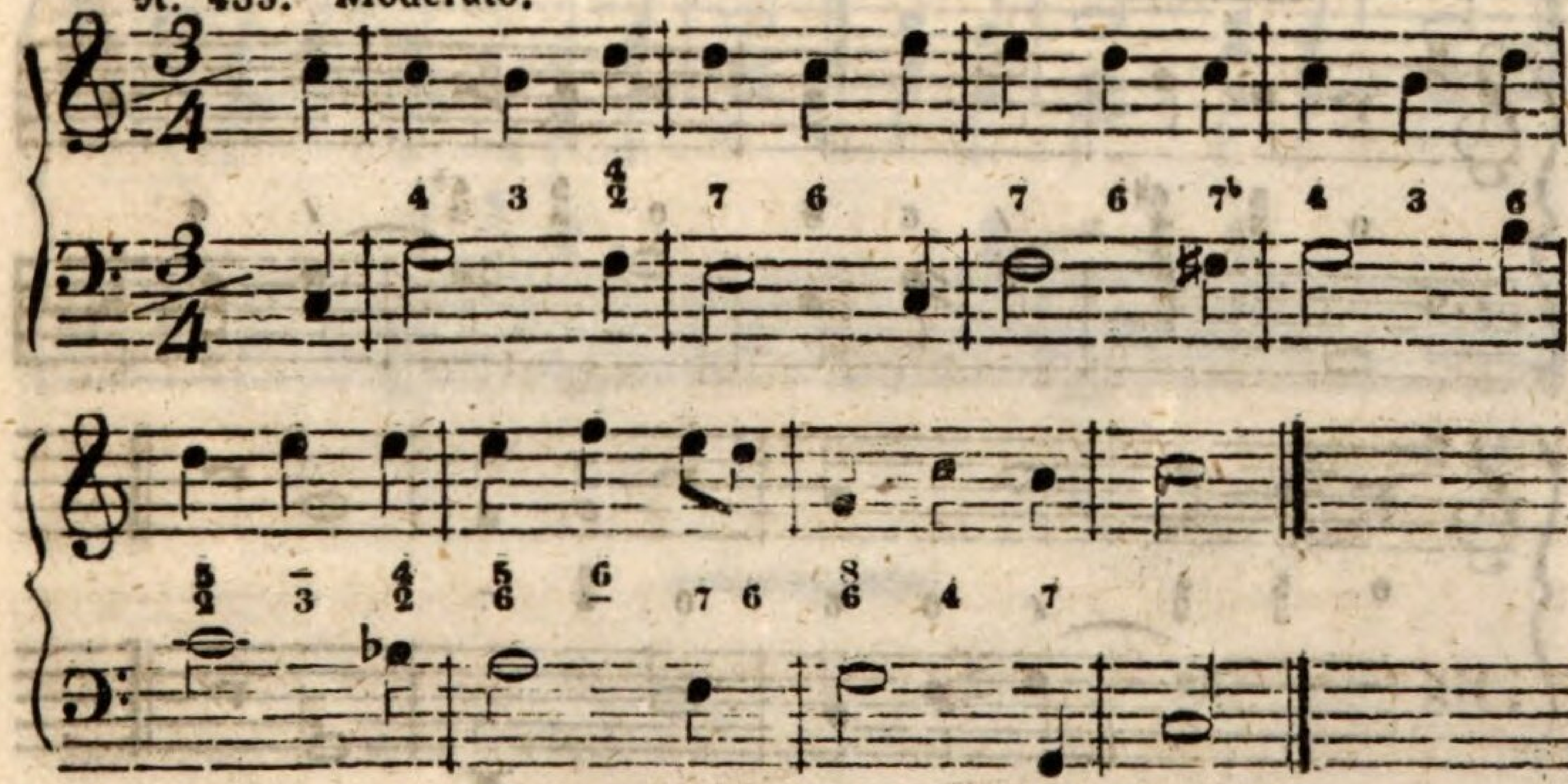
3. Auch mehrere Töne des Sextakkords können zugleich vorgehalten werden. Es ergeben sich hierdurch doppelte und dreifache Vorhalte, z. B.:



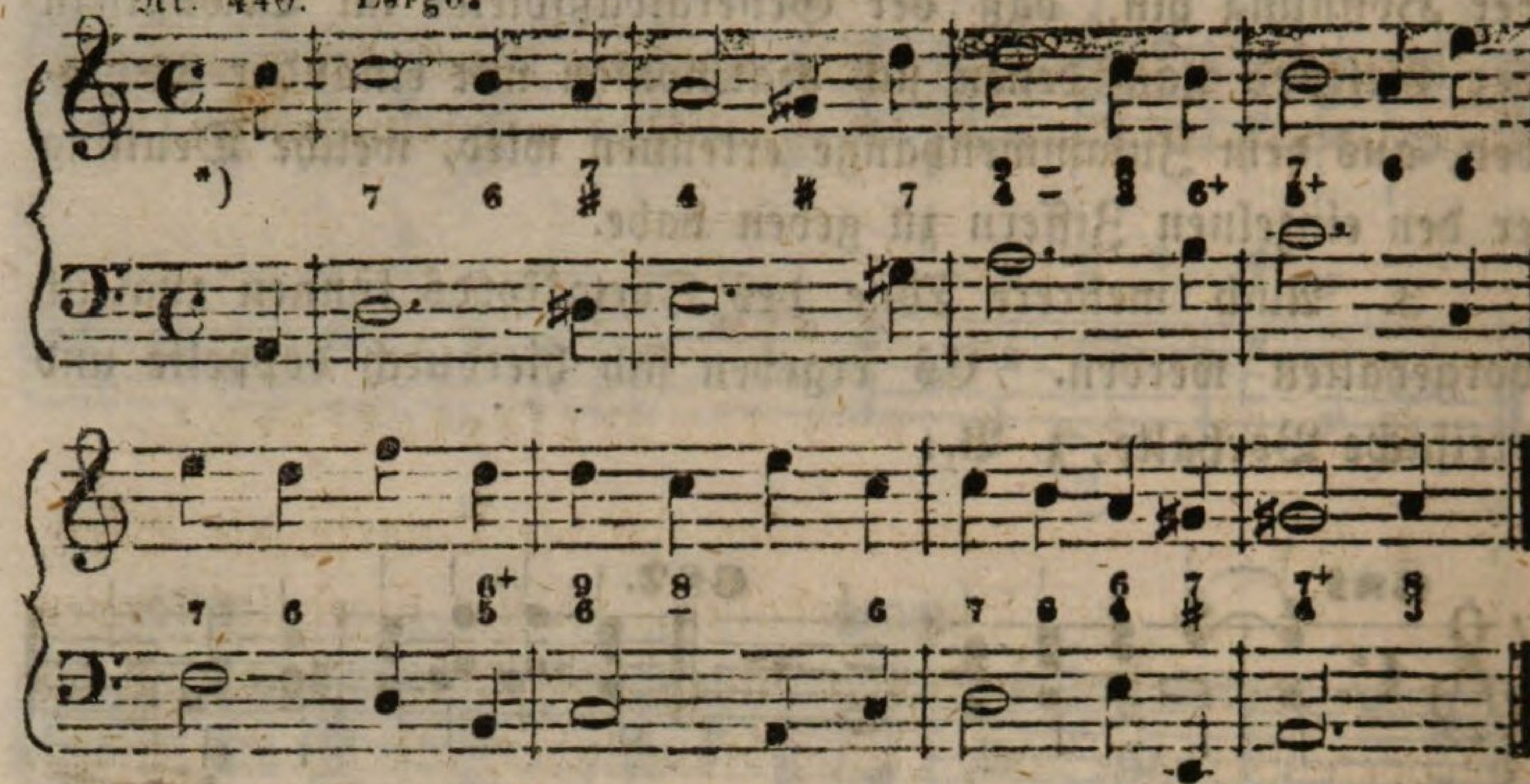
§. 128.

Generalbaß-Uebungen.
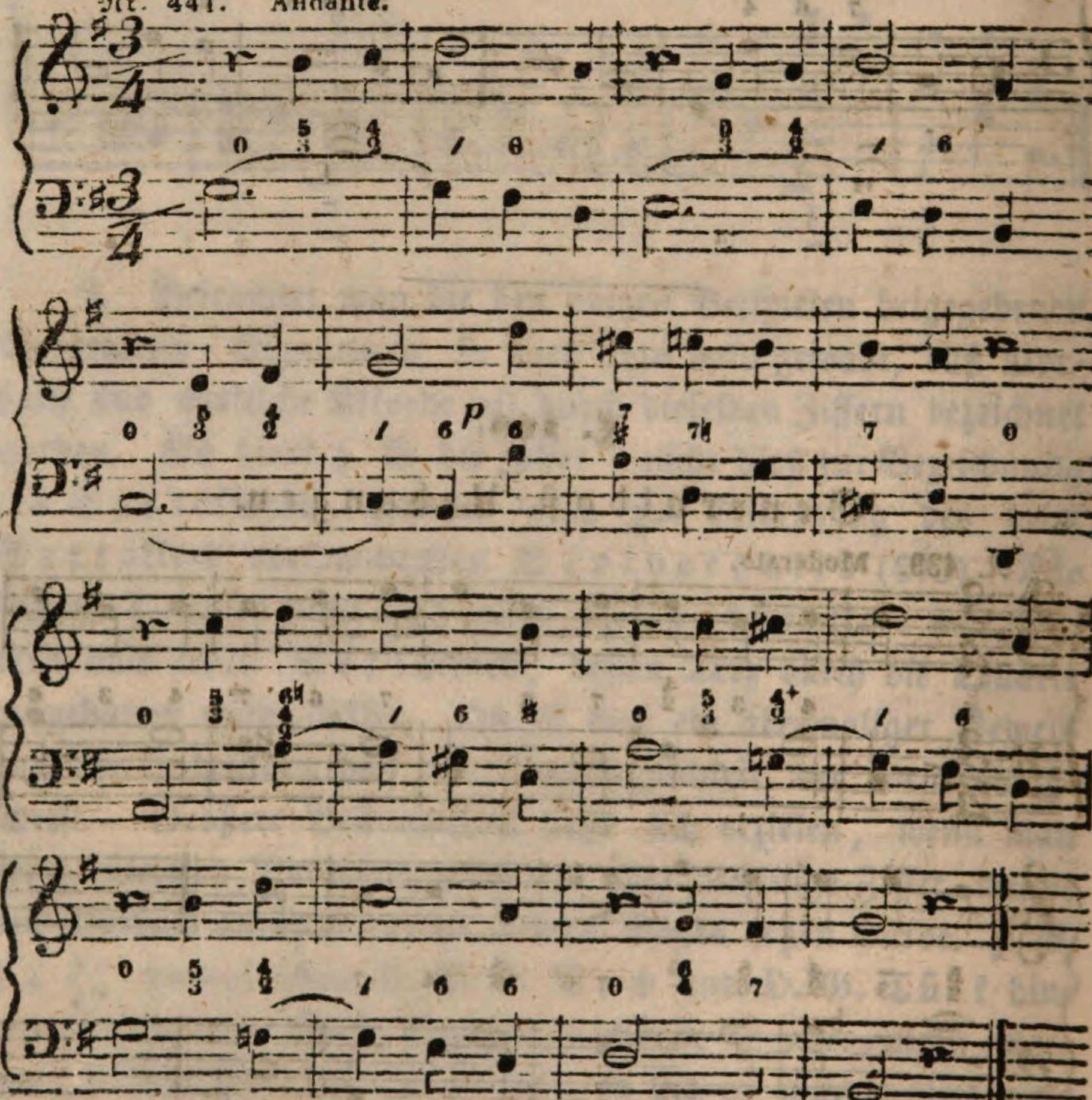
N. 439. Moderato.



Nr. 440. Largo.



Nr. 441. Andante.



*) Stehen über eine dreitheilige Baßnote 2 Signaturen, so kommt der ersten Signatur in der Regel die doppelte Geltung zu.

Aufgabe.

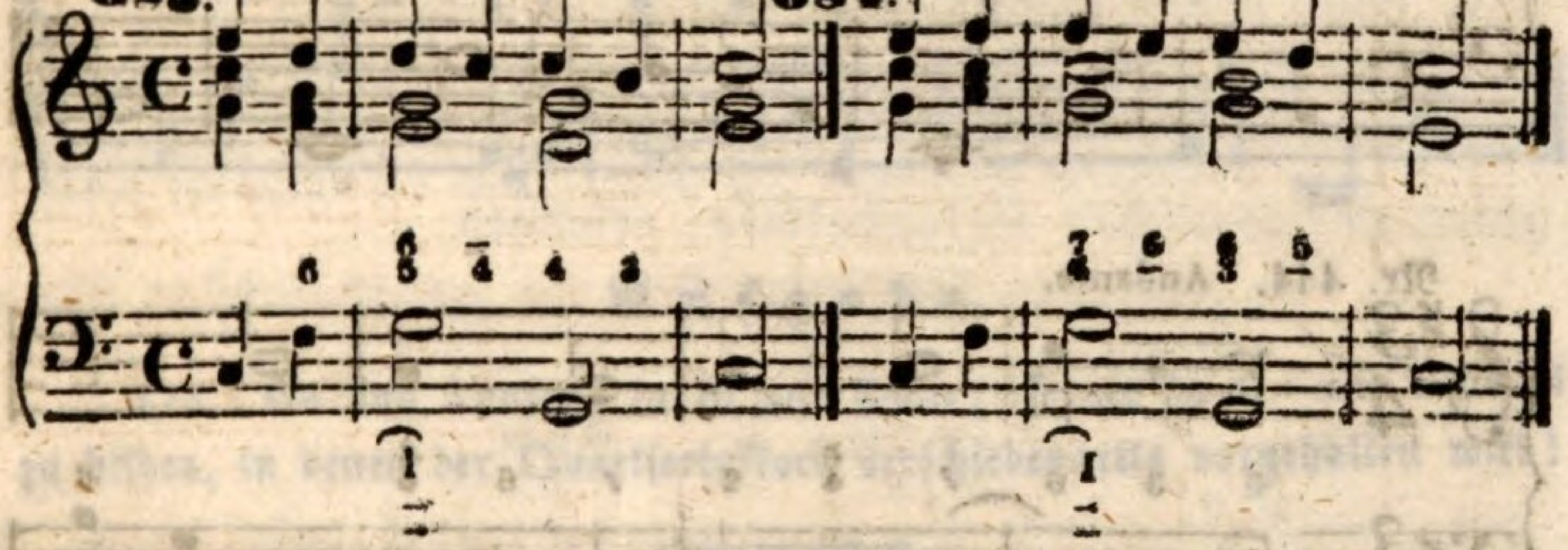
172. In A- und Es-dur, ferner in H- und D-moll sind Tonsätze zu bilden, in denen die Intervalle des Sextakkords vorgehalten werden!

§. 129.

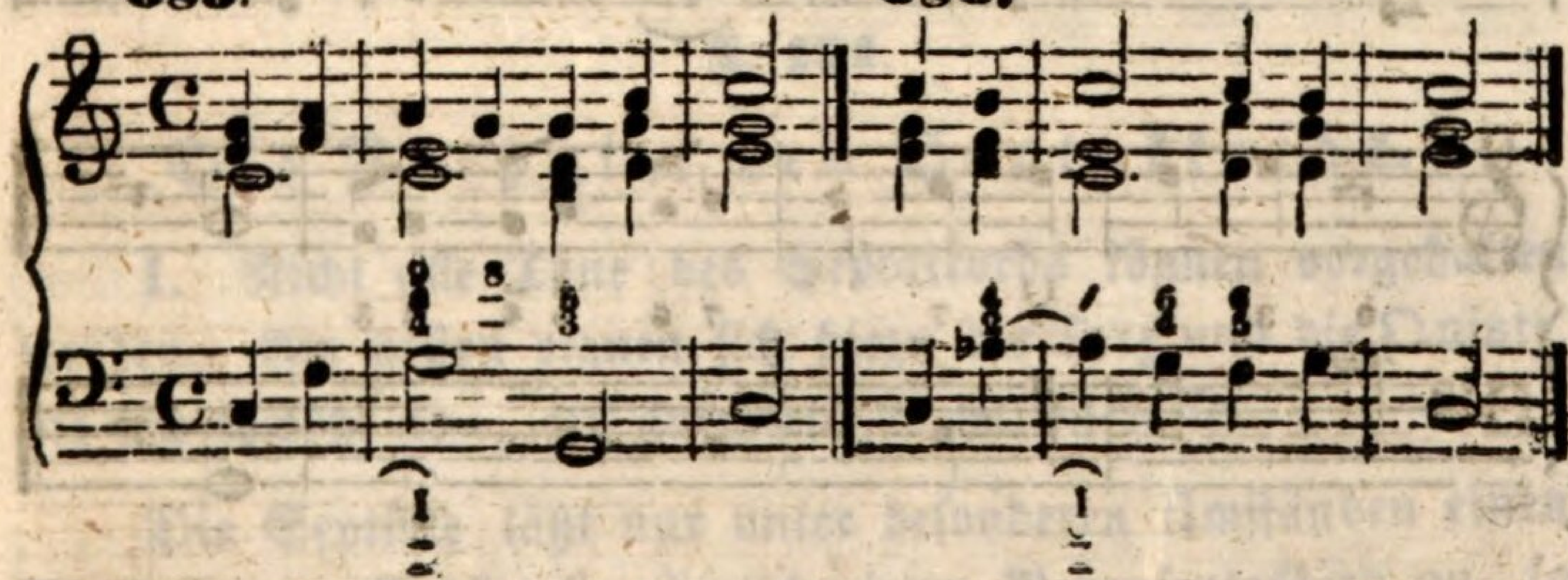
Die Vorhalte des Quartsextakkords.

1. Im Quartsextakkord lassen sich die Quarte, die Sexte, die Octave und der Baß vorhalten. Diese Vorhalte können ebenfalls von oben und von unten stattfinden; doch sind die fallenden Vorhalte auch hier gebräuchlicher, als die steigenden, z. B.:

683. 684.



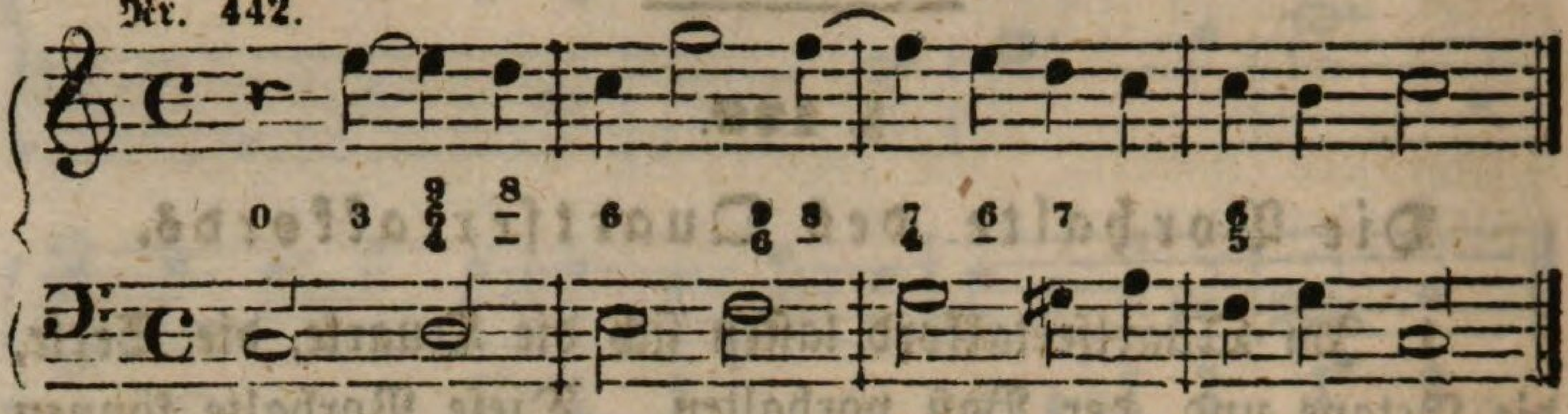
685. 686.
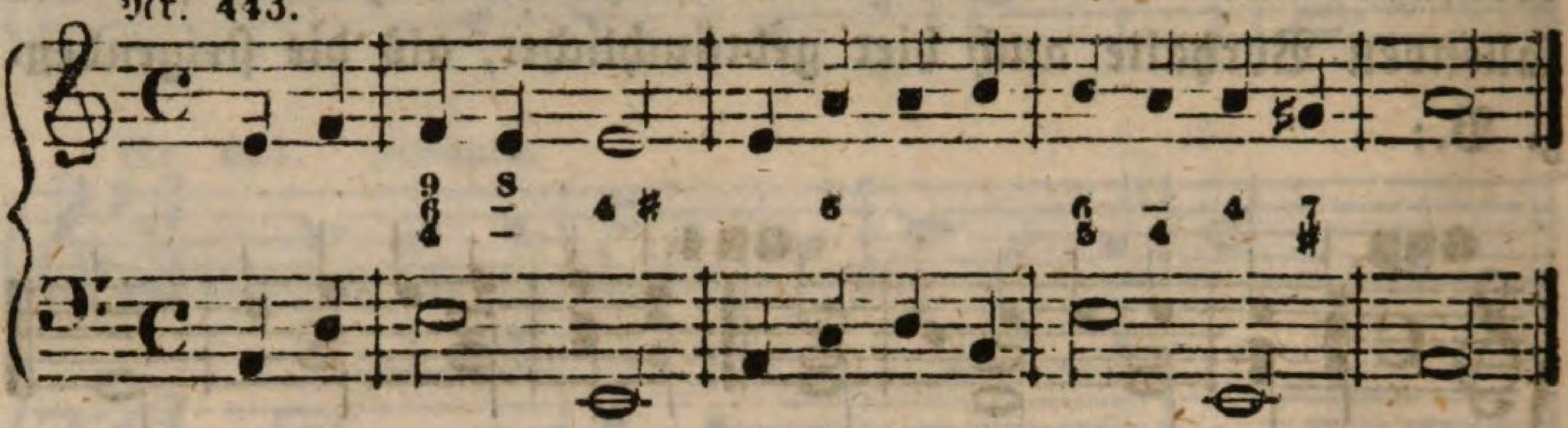


§. 130.

Generalbaß = Uebungen.

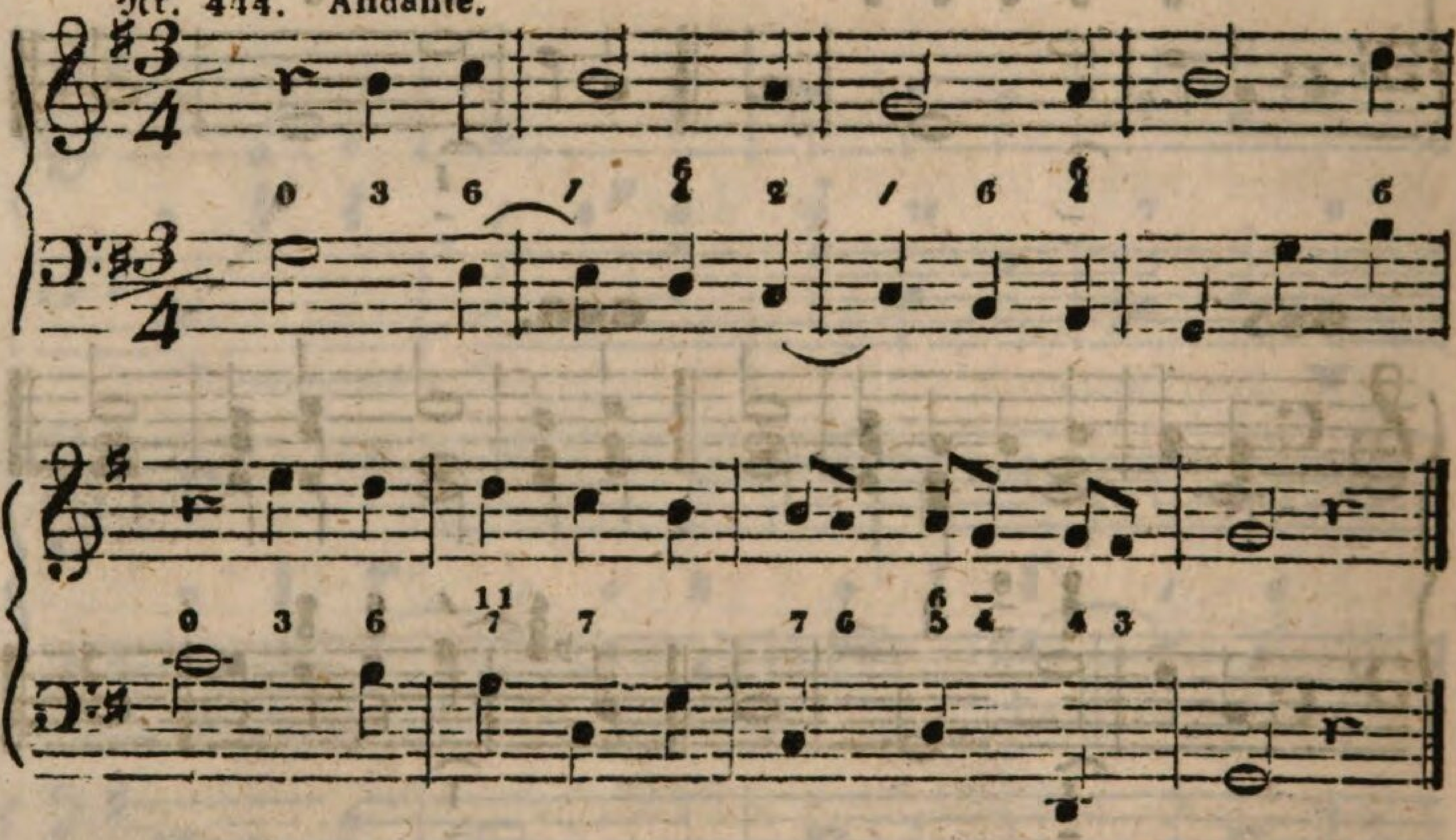
Nr. 442.



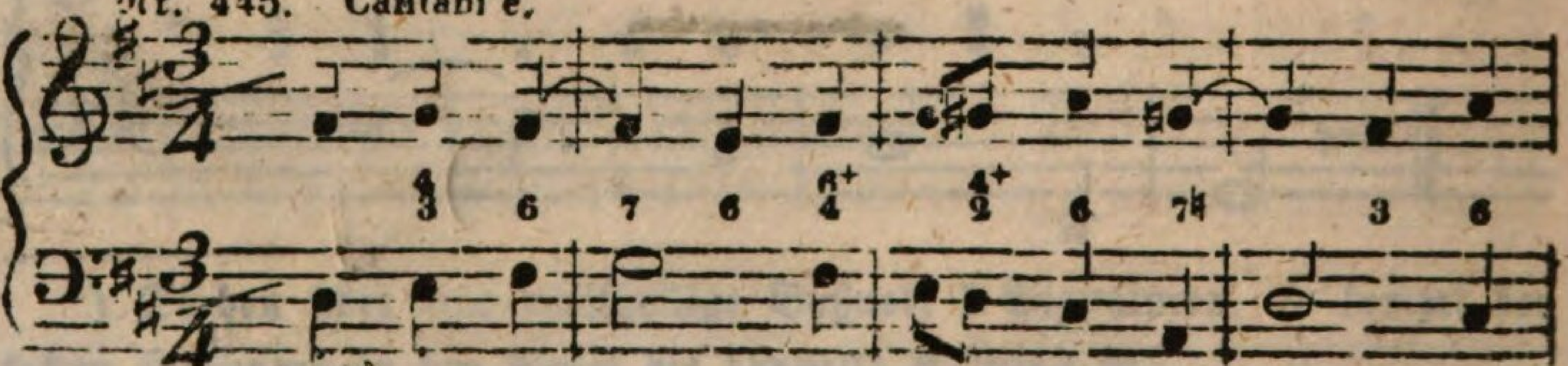
Nr. 443.
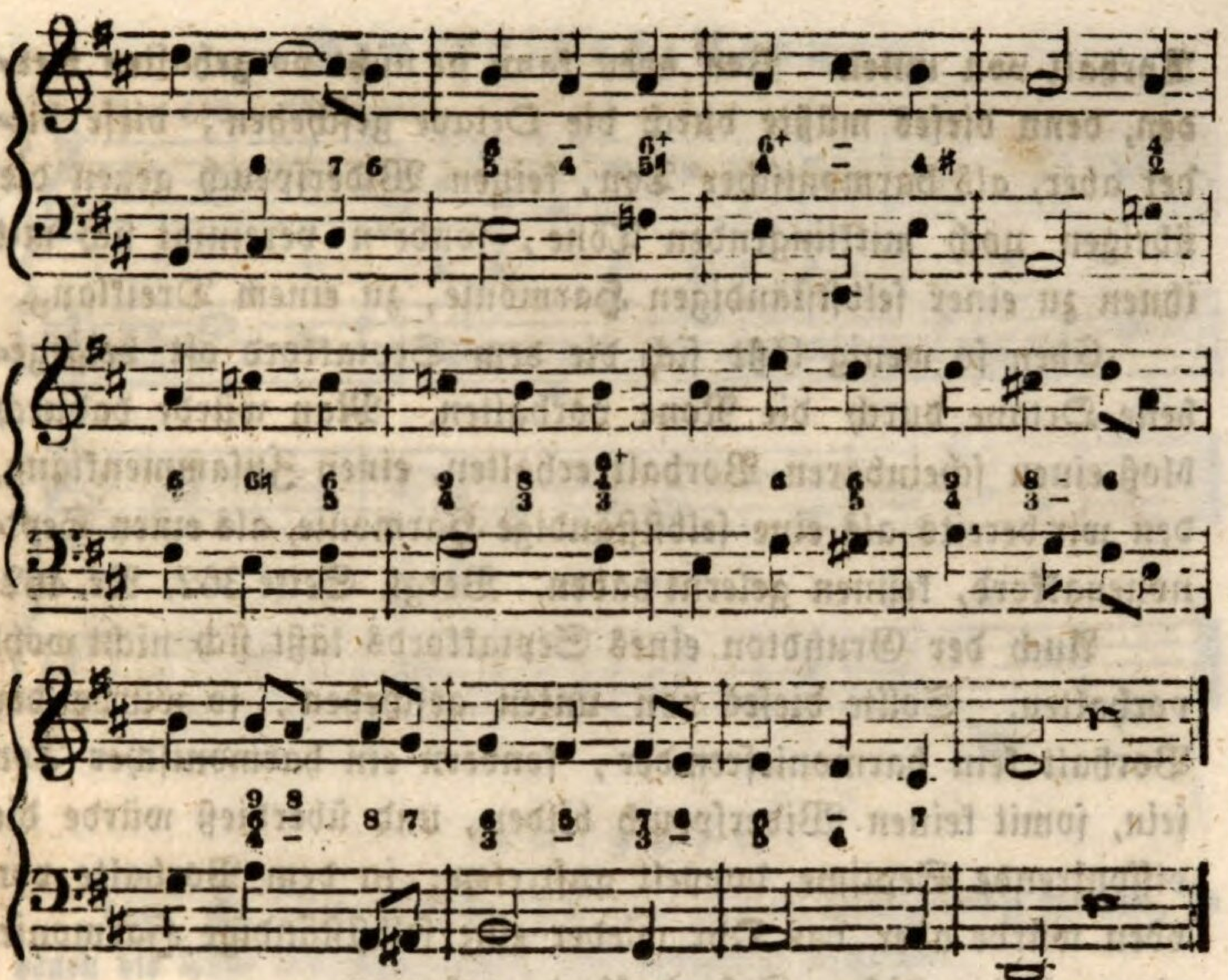


Nr. 444. Andante.



Nr. 445. Cantabile.





Aufgabe.

173. Es sind Tonsätze in D- und B-dur, ferner in C- und Fis-moll zu bilden, in denen der Quartsextakkord verschiedenartig vorgehalten wird!

---

§. 131.

Die Vorhalte des Septakkords.

1. Nicht alle Töne des Septakkords können vorgehalten werden. Am besten eignen sich hiezu die Terz und die Quinte, die sich sowohl ab-, als aufwärts vorhalten lassen.

Die Septime läßt nur unter besonderen Umständen einen Vorhalt zu. Gehört sie nämlich einem Nebenseptakkord an, so ist kein Vorhalt möglich, denn in diesem Falle tritt sie gewöhnlich vorbereitet oder gebunden auf, und es mangelt ihr somit der stufenweise Eintritt. Gehört sie aber einem Dominant-Septakkord an, und geschieht ihr Eintritt im steigenden Sekundschritt, so kann ein Vorhalt stattfinden, und zwar ein
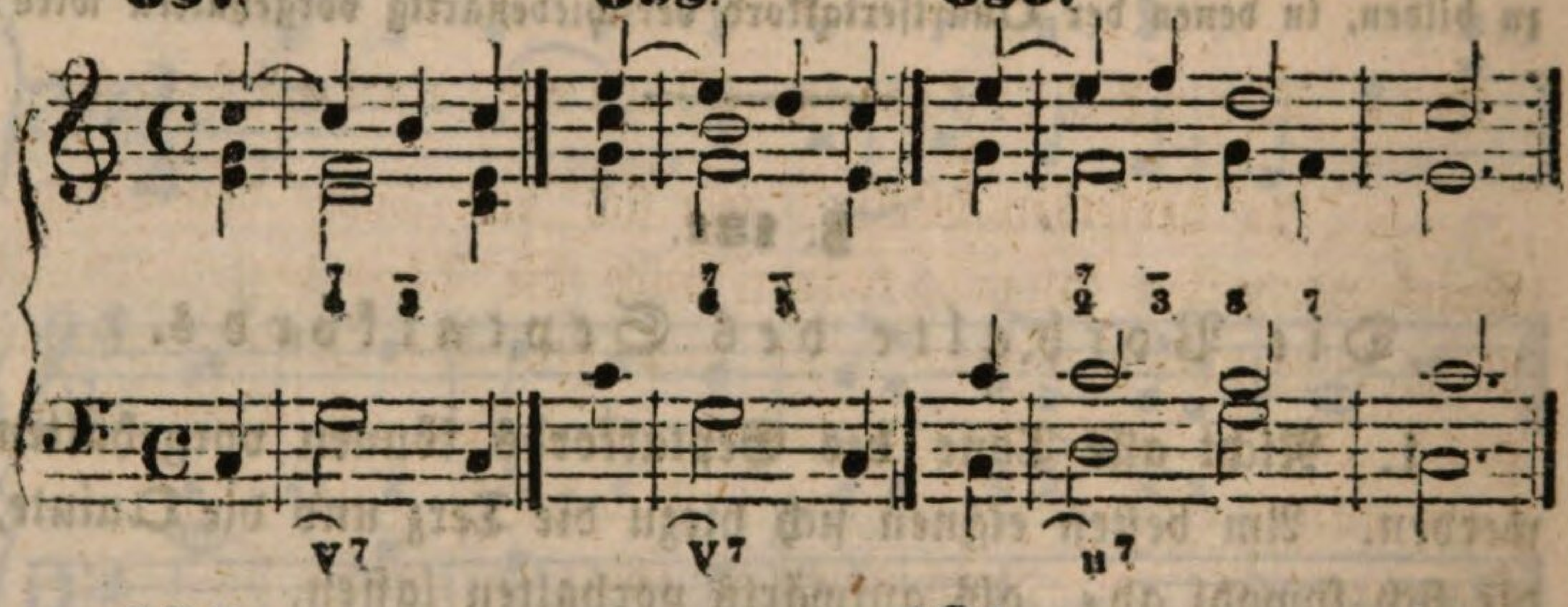
Vorhalt von unten. Von oben kann sie nicht vorgehalten werden, denn dieses müßte durch die Octave geschehen; diese bildet aber, als harmonischer Ton, keinen Widerspruch gegen die übrigen noch mitklingenden Töne, sondern vereinigt sich mit ihnen zu einer selbstständigen Harmonie, zu einem Dreiklang.

Eben so wenig läßt sich die dem Septakkord oft beigegebene Octave durch die None vorhalten. Man würde dadurch bloß einen scheinbaren Vorhalt erhalten, einen Zusammenklang, den wir bereits als eine selbstständige Harmonie, als einen Septnonenakkord, kennen gelernt haben. Vergl. Seite 362, Nr. 462.
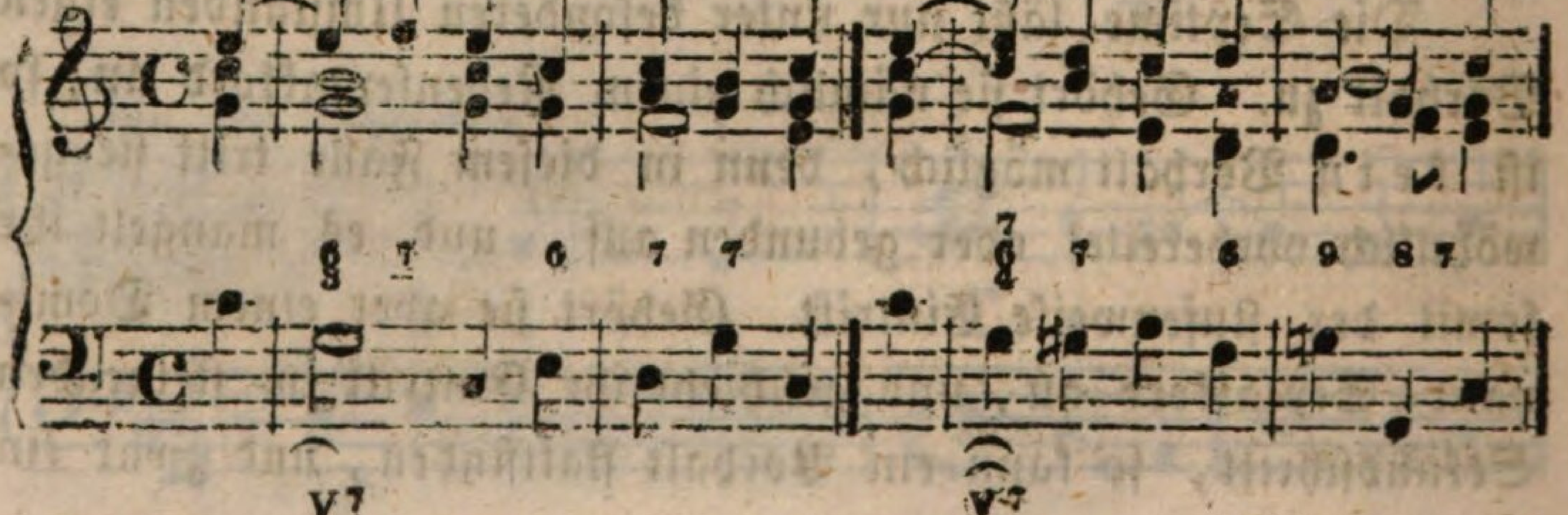
Auch der Grundton eines Septakkords läßt sich nicht wohl vorhalten. Sollte dieses von unten geschehen, so würde der Vorhalt kein harmoniefremder, sondern ein harmonischer Ton sein, somit keinen Widerspruch bilden, und überdieß würde die dissonirende Septime doppelt auftreten; in dem Vorhalte von oben würde aber das Ohr wieder eine selbstständige Harmonie, einen uneigentlichen Sekundakkord, erkennen.

2. In folgenden Beispielen sind die gewöhnlichsten Vorhalte des Septakkords enthalten:

687. 688. 689.

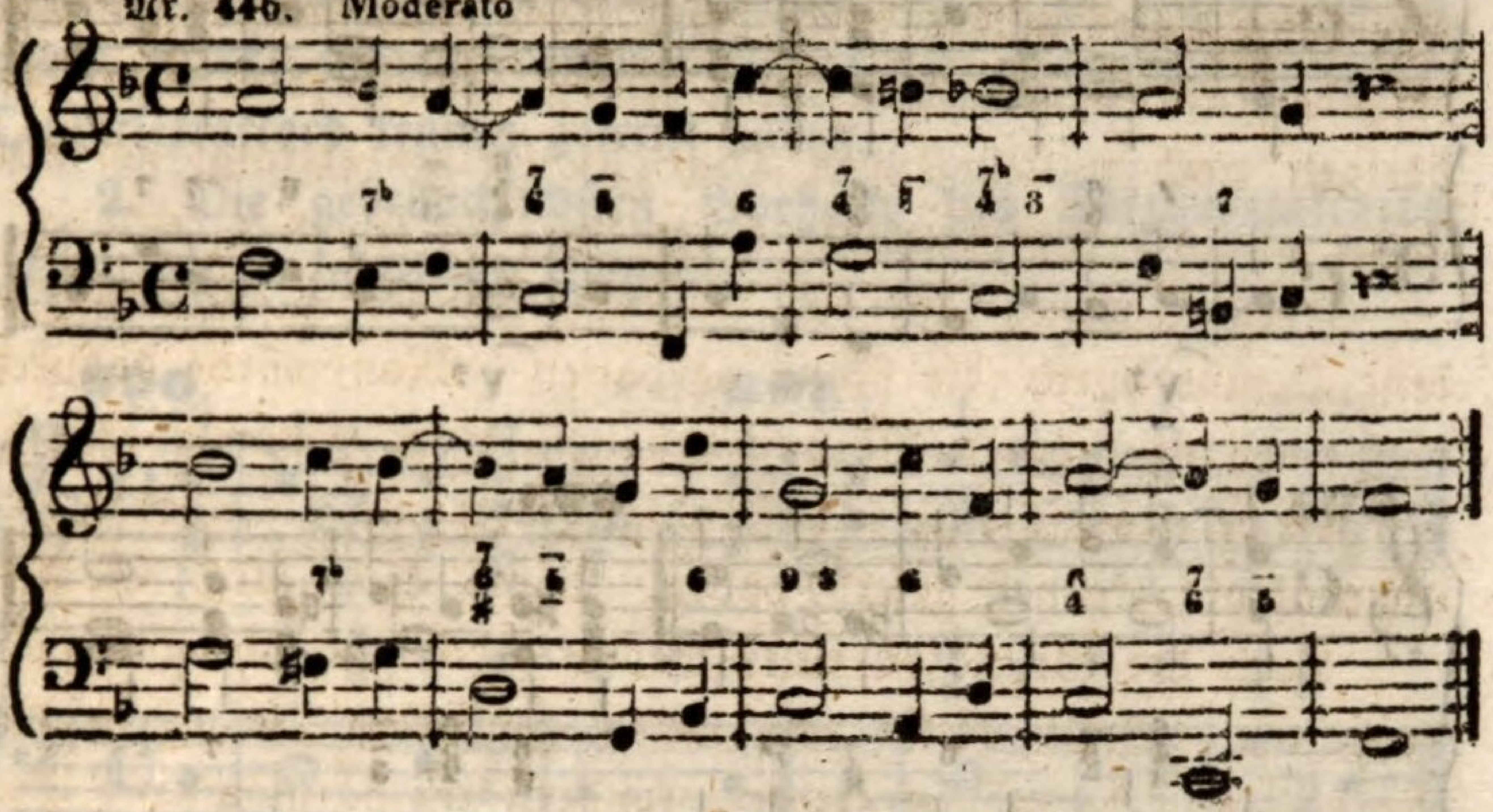


690. 691.



Generalbaß-Uebung.

Nr. 446. Moderato



Aufgabe.

174. Es sollen Tonsätze in D-dur und G-moll gebildet werden, in denen die Töne des Septakkords mit Vorhalten erscheinen!
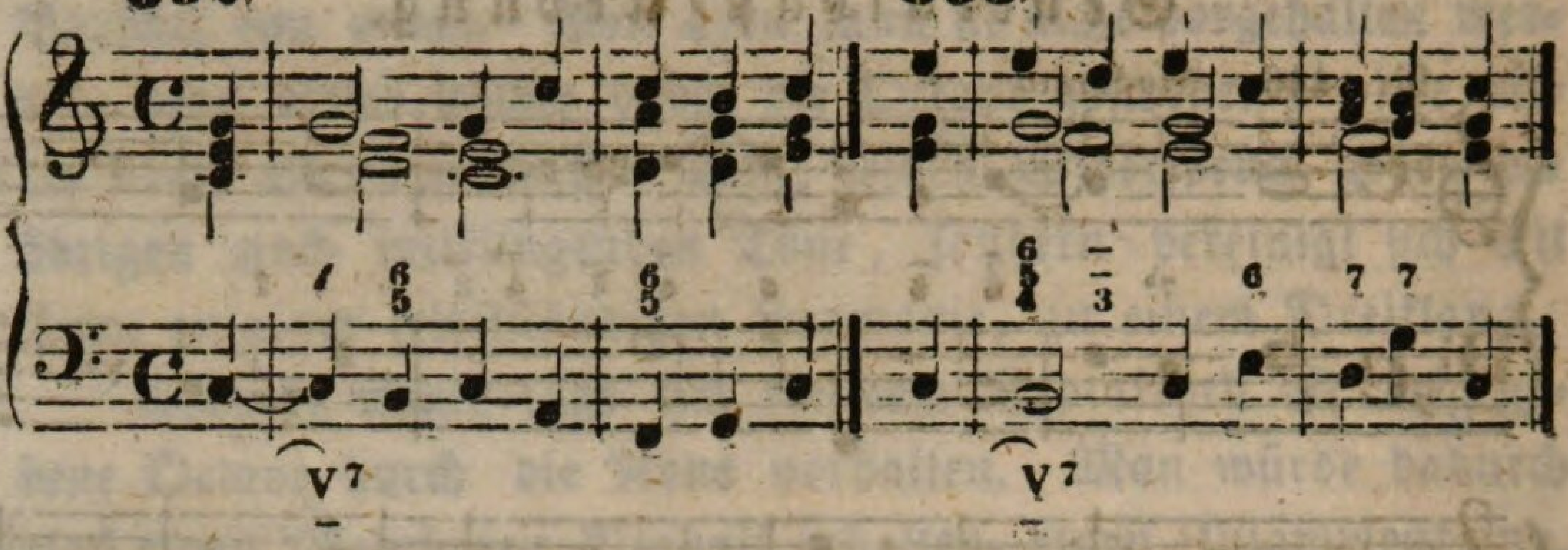
---

§. 138.

Die Vorhalte des Quintsextakkords.

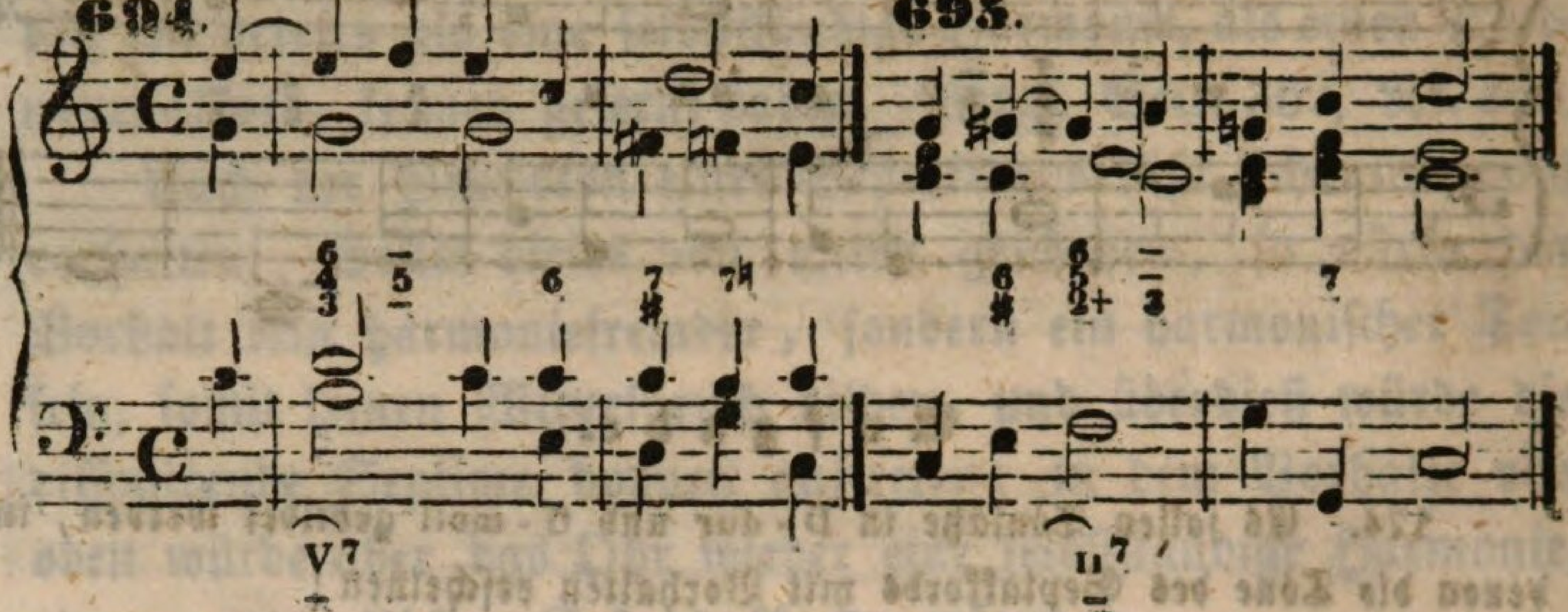
1. In derselben Weise, wie sich die Töne des Septakkords vorhalten lassen, können auch die Töne derjenigen Akkorde vorgehalten werden, die aus dem Septakkord entspringen. Im Quintsextakkord lassen sich daher am besten Baßton und Terz vorhalten; die Quinte, als ursprüngliche Septime, läßt nur dann einen Vorhalt zu, wenn sie dem Dominant-Quintsextakkord angehört und im steigenden Sekundschritt eintritt. Die Sexte könnte höchstens von oben vorgehalten werden; wir erkennen aber in einem solchen Zusammenklang keinen Vorhalt, sondern einen wirklichen Akkord, einen uneigentlichen Septakkord.

2. Folgende Beispiele enthalten die gewöhnlichsten Vorhalte des Quintsextakkords:

692. 693.

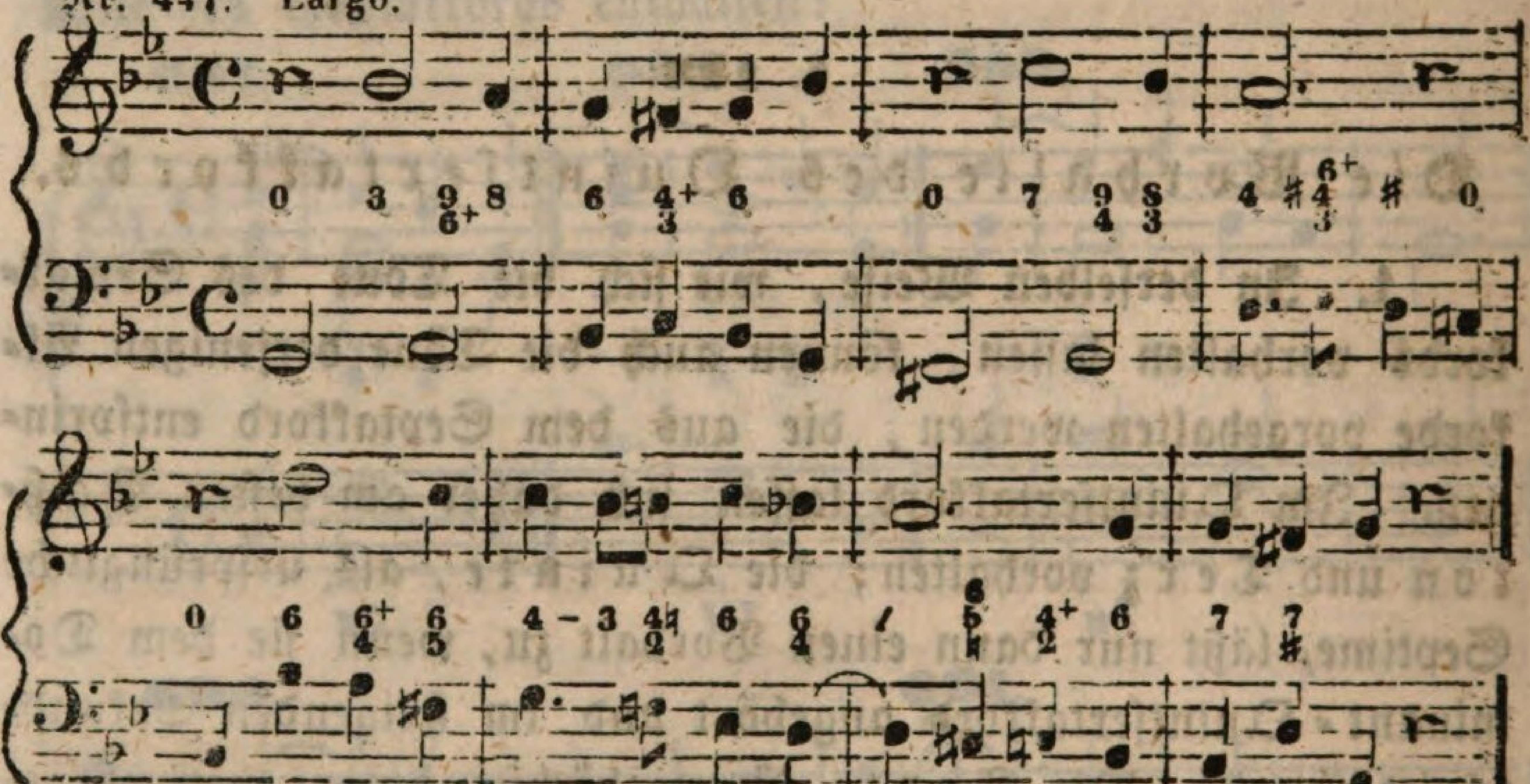


694. 695.



Generalbaß-Uebung.

Nr. 447. Largo.



---

§. 133.
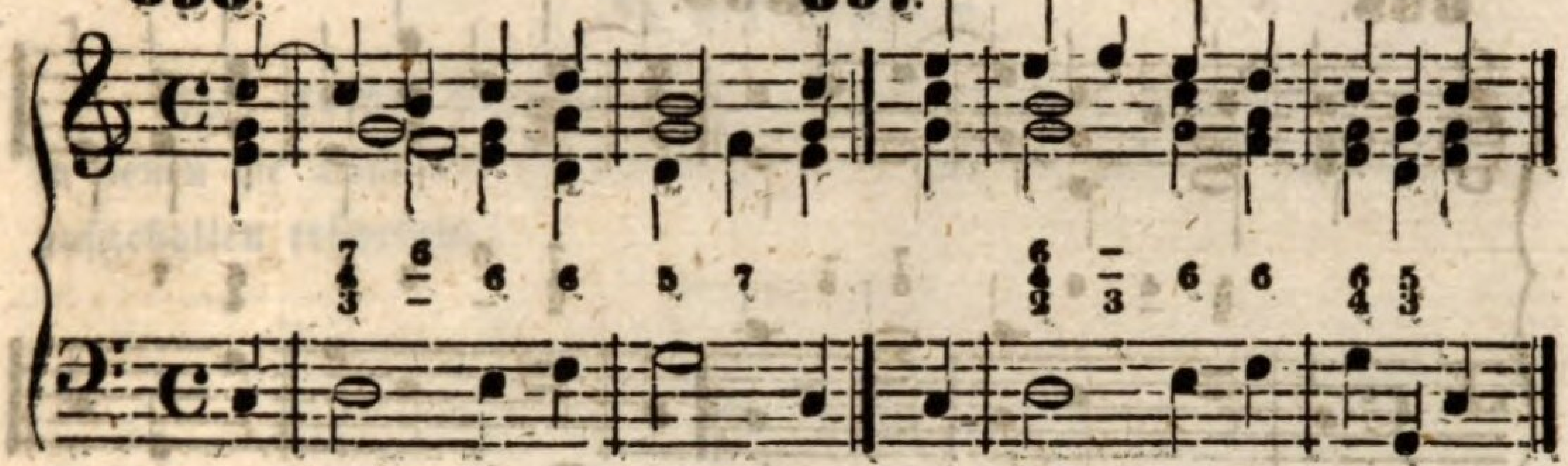
Die Vorhalte des Terzquartakkords.

1. Im Terzquartakkord lassen sich Baßton und Sexte vorhalten; auch die Terz des Dominant-Terzquartakkords

ist eines Vorhalts fähig. Wollte man auch die Quarte vorhalten, was nur von oben möglich wäre, so würde das zu einem Akkord führen, den wir bereits als einen uneigentlichen Quintsextakkord kennen gelernt haben.

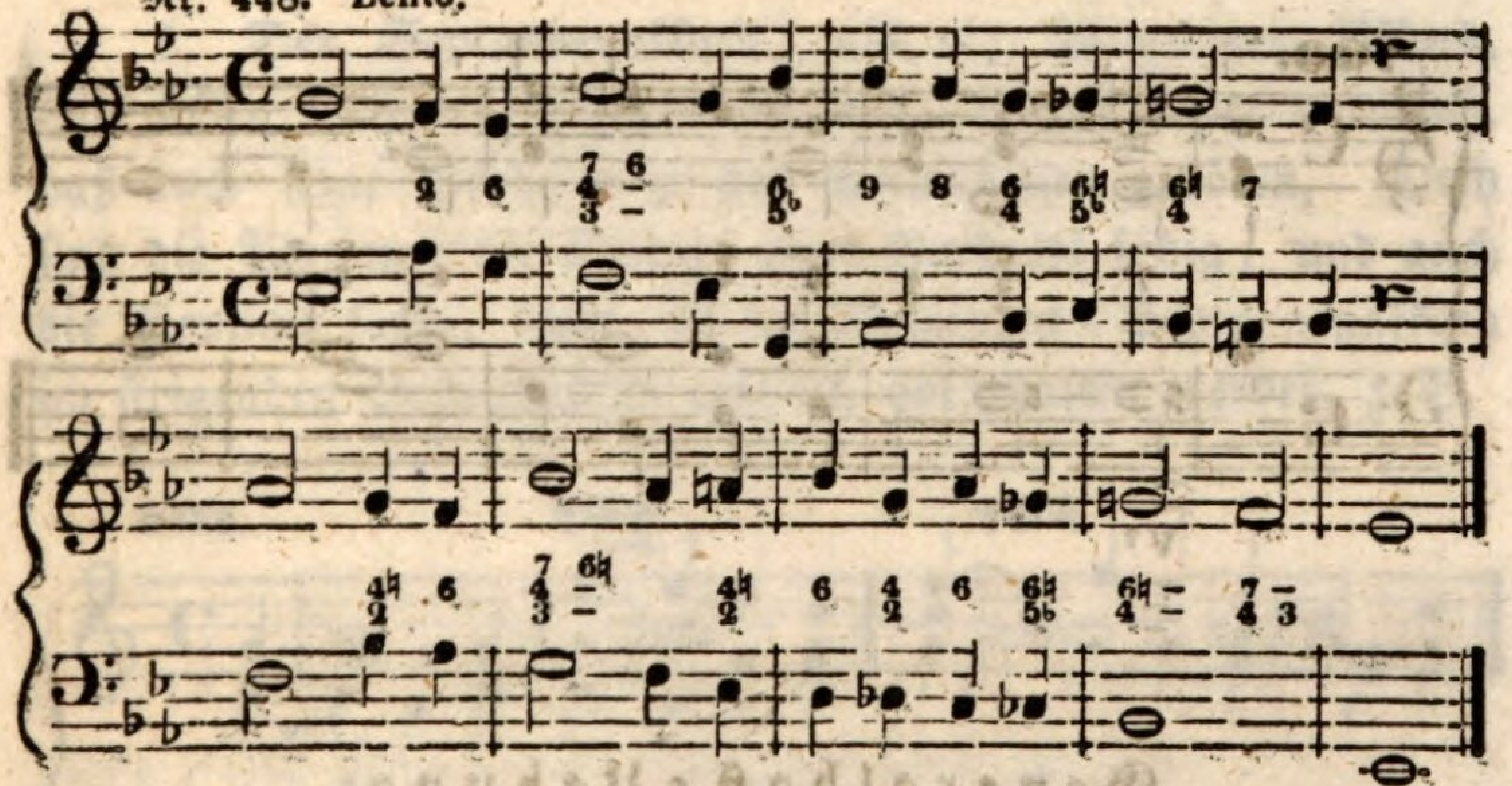
2. Die gebräuchlichsten Vorhalte des Terzquartakkords zeigen sich in folgenden Sätzen:

696. 697.



Generalbaß-Uebung.

Nr. 448. Lento.



§. 134.

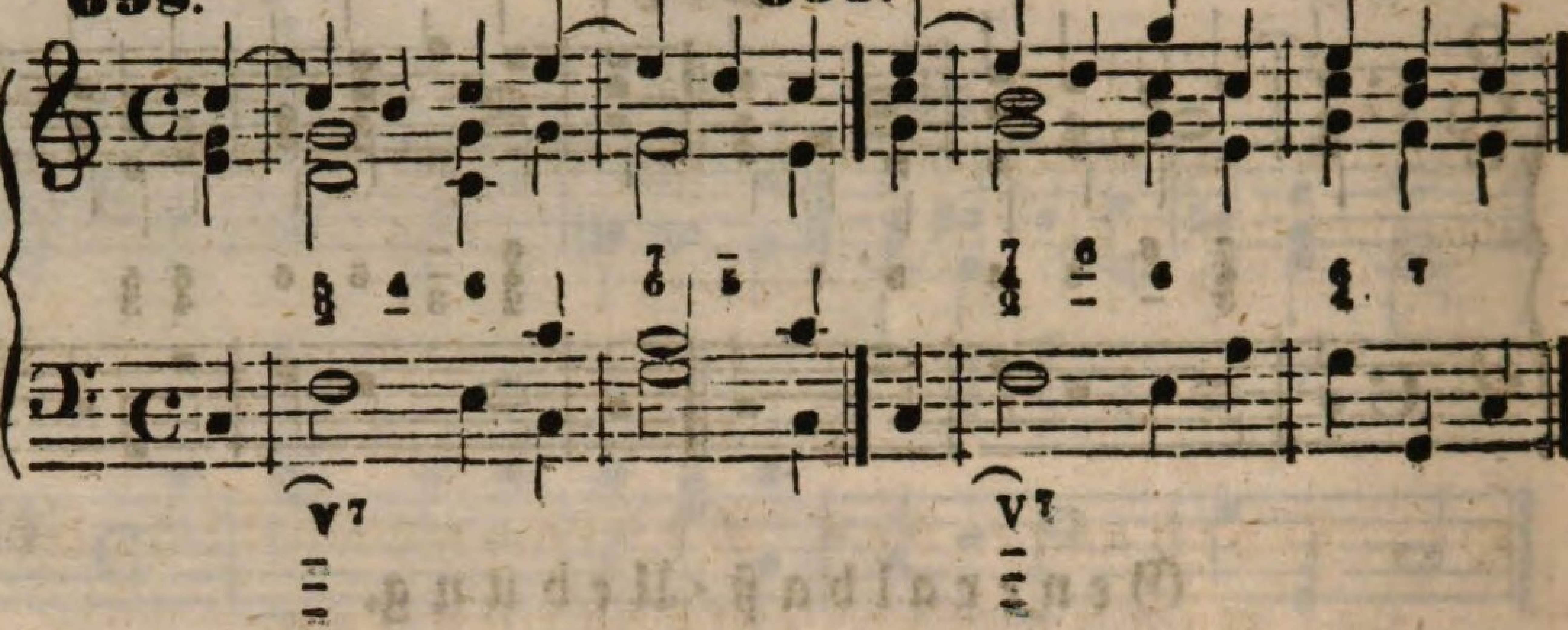
Die Vorhalte des Sekundakkords.

1. Im Sekundakkord sind es die Quarte und Sexte, welche am häufigsten vorgehalten werden. Der Baß des Dominant-Sekundakkords läßt zwar auch einen Vorhalt zu; der-

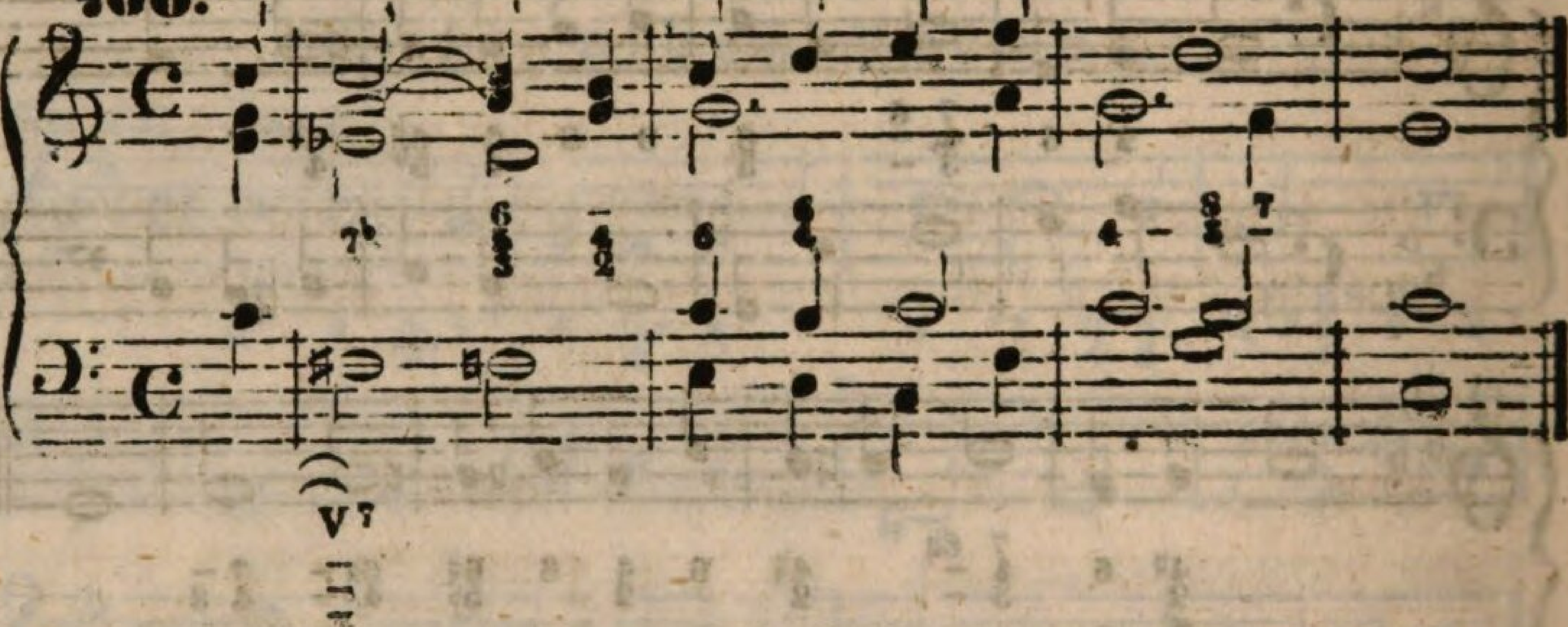
selbe wird aber selten angewendet. Auch die Sekunde wäre eines Vorhalts fähig. Wir haben aber bereits diesen Zusammenklang als einen uneigentlichen Terzquartakkord kennen gelernt.

2. In folgenden Beispielen sind die gebräuchlichsten Vorhalte des Sekundakkords enthalten:

698. 699.
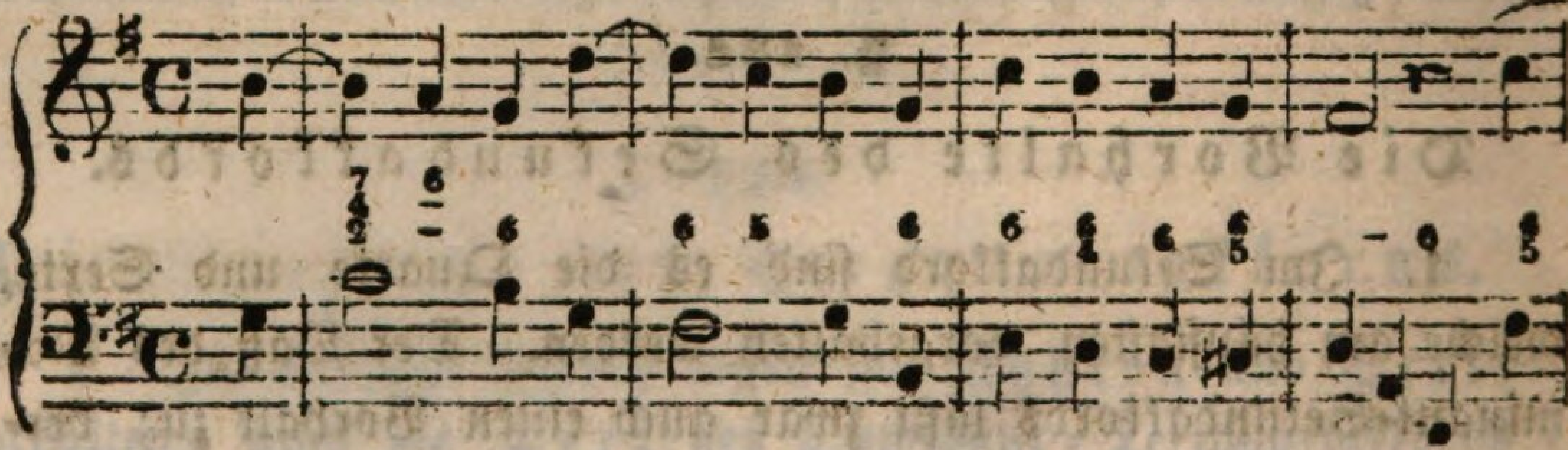


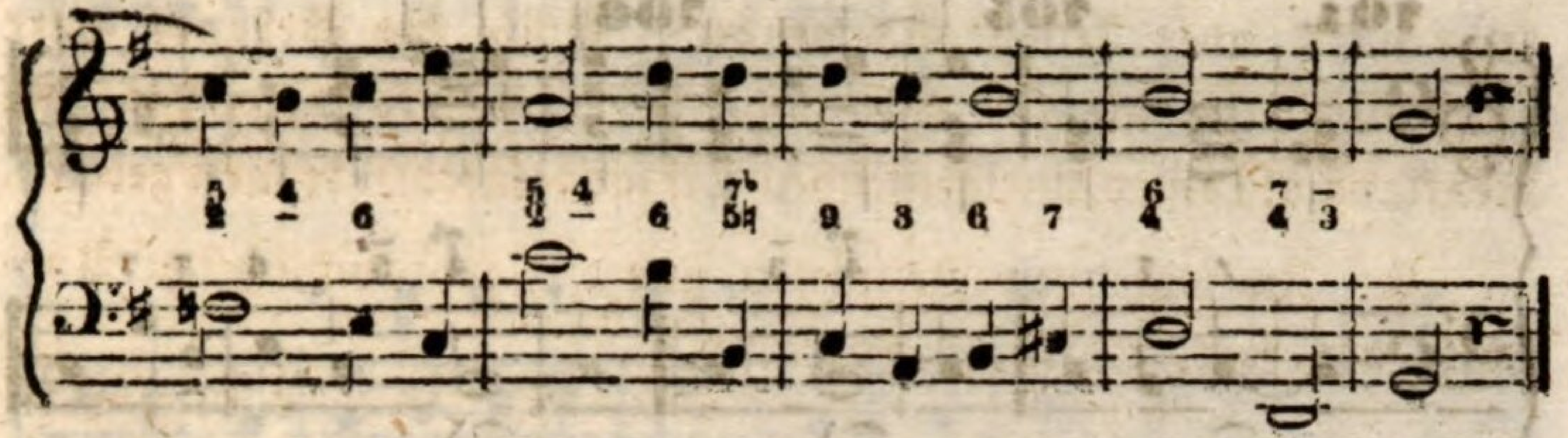
700.



Generalbaß-Uebung.

Nr. 449. Andante.





Aufgabe.

175. Es sind Tonsätze in D-dur, B dur, G-moll und H-moll zu bilden, in denen die Töne des Quintsext-, des Terzquart- und des Sekundakkords aufgehalten erscheinen!
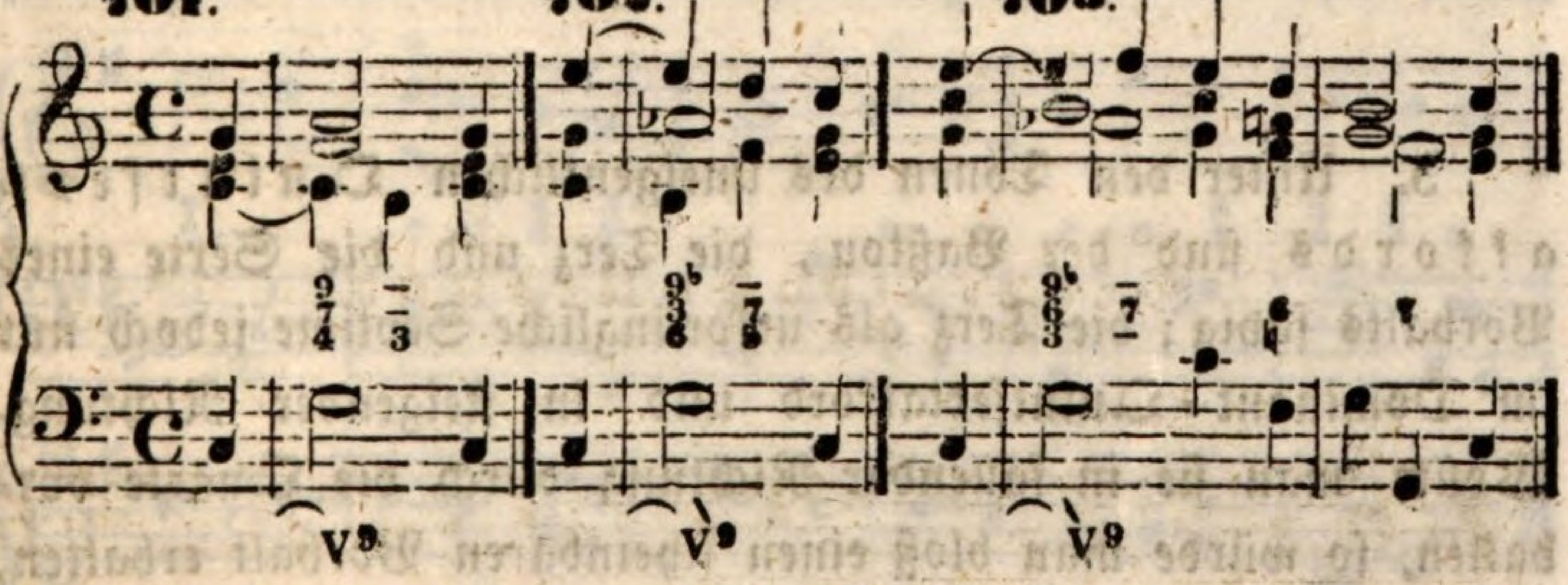
---

§. 185.

Die Vorhalte des Septnonenakkords und seiner Umkehrungen.

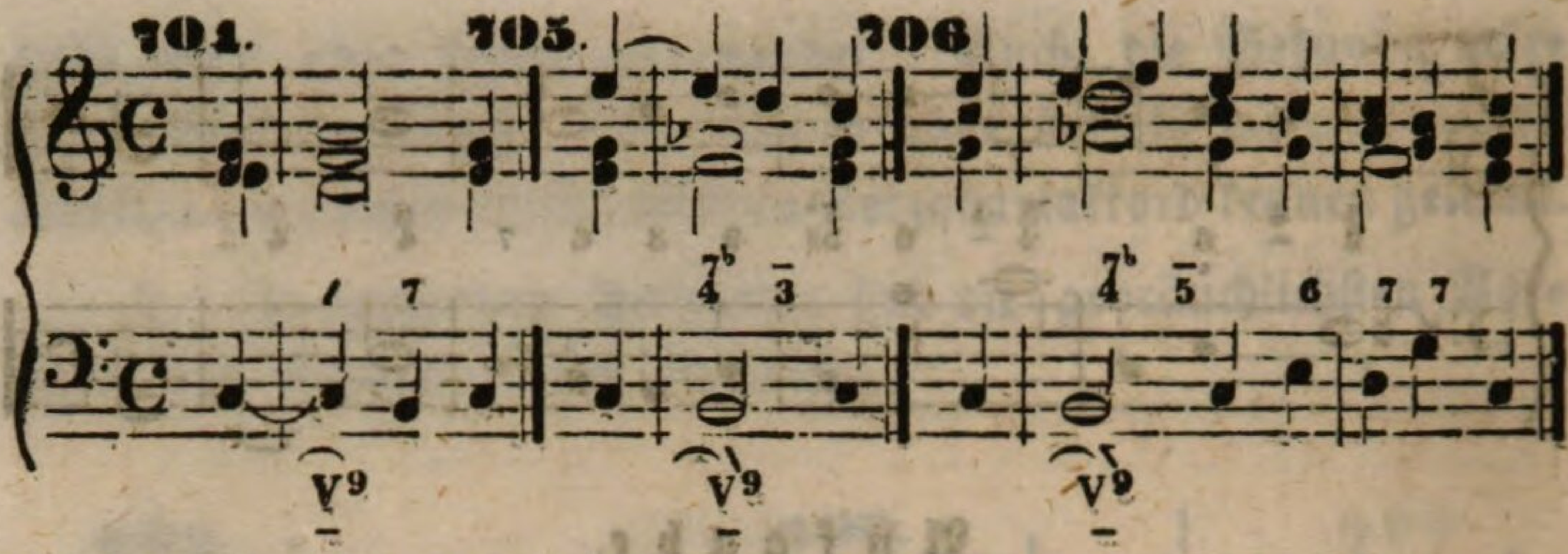
1. Der Septnonenakkord, als ein 5stimmiger Akkord, tritt selten in seiner Stammform auf. Es ist daher natürlich, daß auch seine Vorhalte zu den Seltenheiten gehören. Doch sind die Terz und die Quinte eines Vorhalts fähig, und auch die Septime kann, wenn sie im Dominant-Septnonenakkord im steigenden Sekundschritt eintritt, vorgehalten werden, z. B.

701. 702. 703.



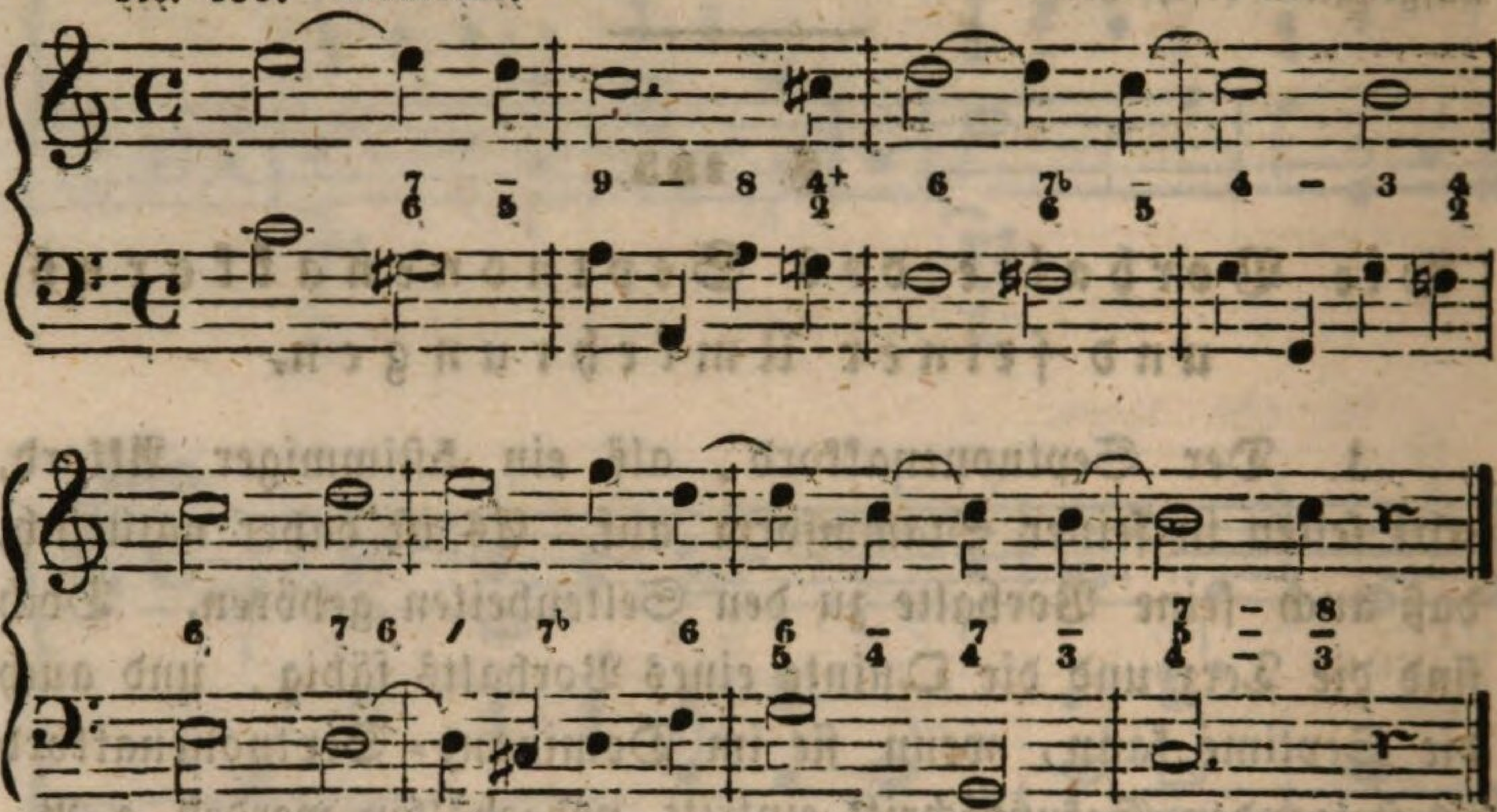
---

2. Im uneigentlichen Septakkord lassen sich Baßton und Terz vorhalten; auch die Quinte eignet sich hiezu, wenn sie Bestandtheil der Dominant-Septnonenharmonie ist, z. B.
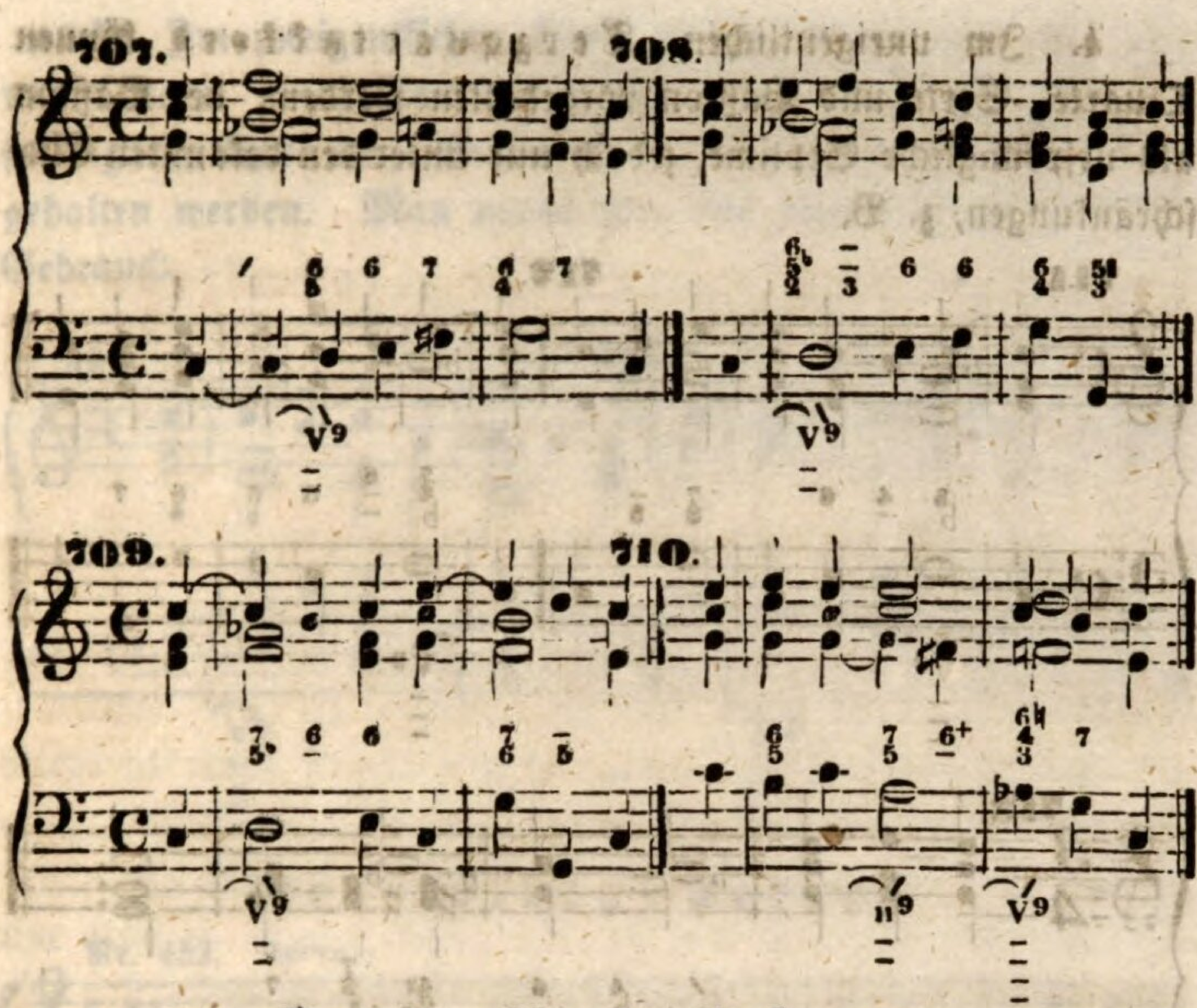


Generalbaß-Uebung.

Nr. 450. Moderato.
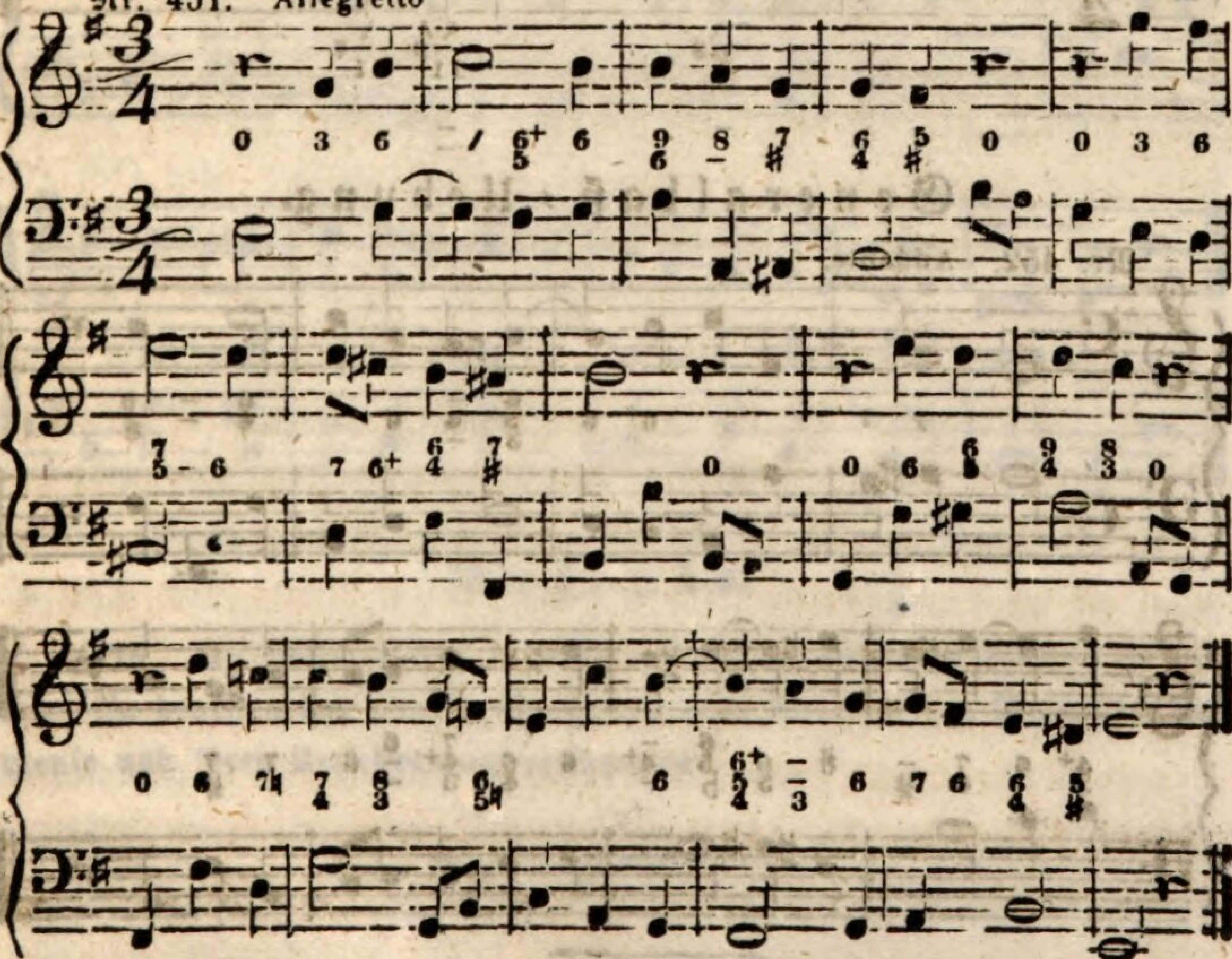


3. Unter den Tönen des uneigentlichen Quintsextakkords sind der Baßton, die Terz und die Sexte eines Vorhalts fähig; die Terz als ursprüngliche Septime jedoch nur im Dominant-Quintsextakkord und in steigender Richtung. Wollte man sie in fallender Richtung durch die Quarte vorhalten, so würde man bloß einen scheinbaren Vorhalt erhalten, denn die Quarte wäre nichts anderes, als der eigentliche Grundton des Akkords (S. Generalbaß-Uebung Nr. 451, Takt 14).



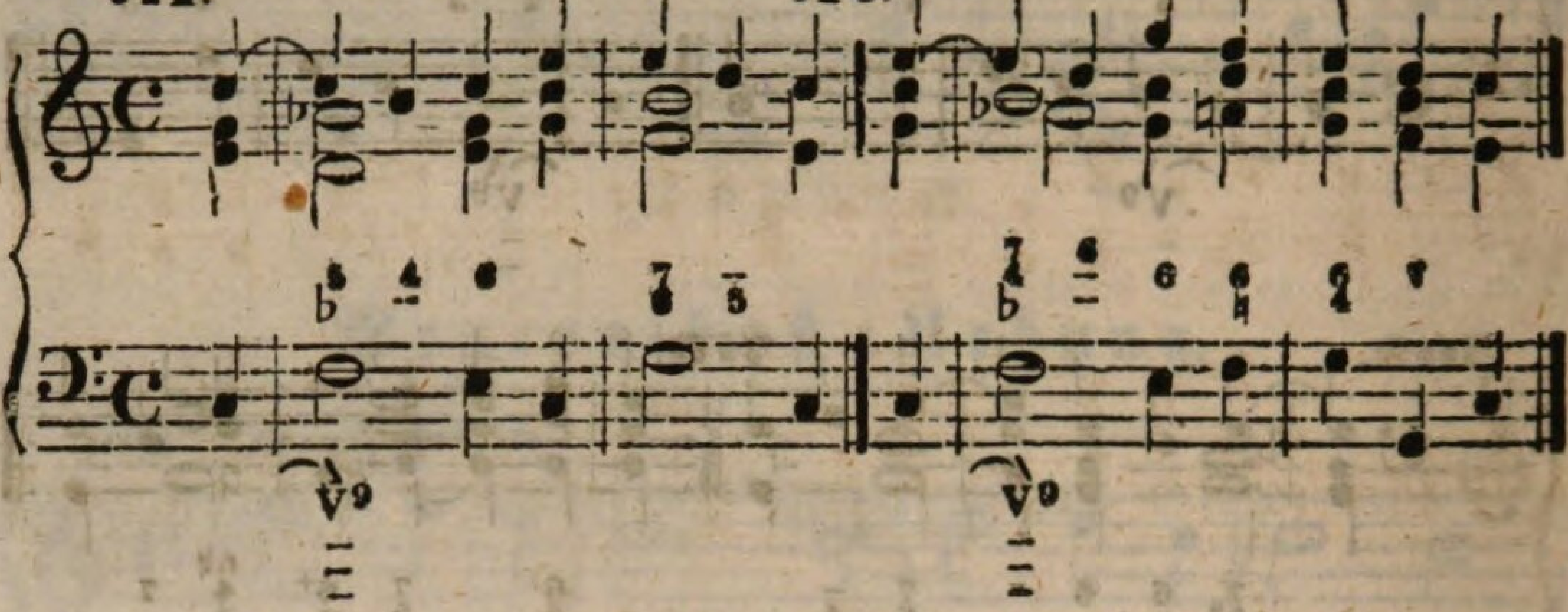
Generalbaß-Uebung.

Nr. 451. Allegretto
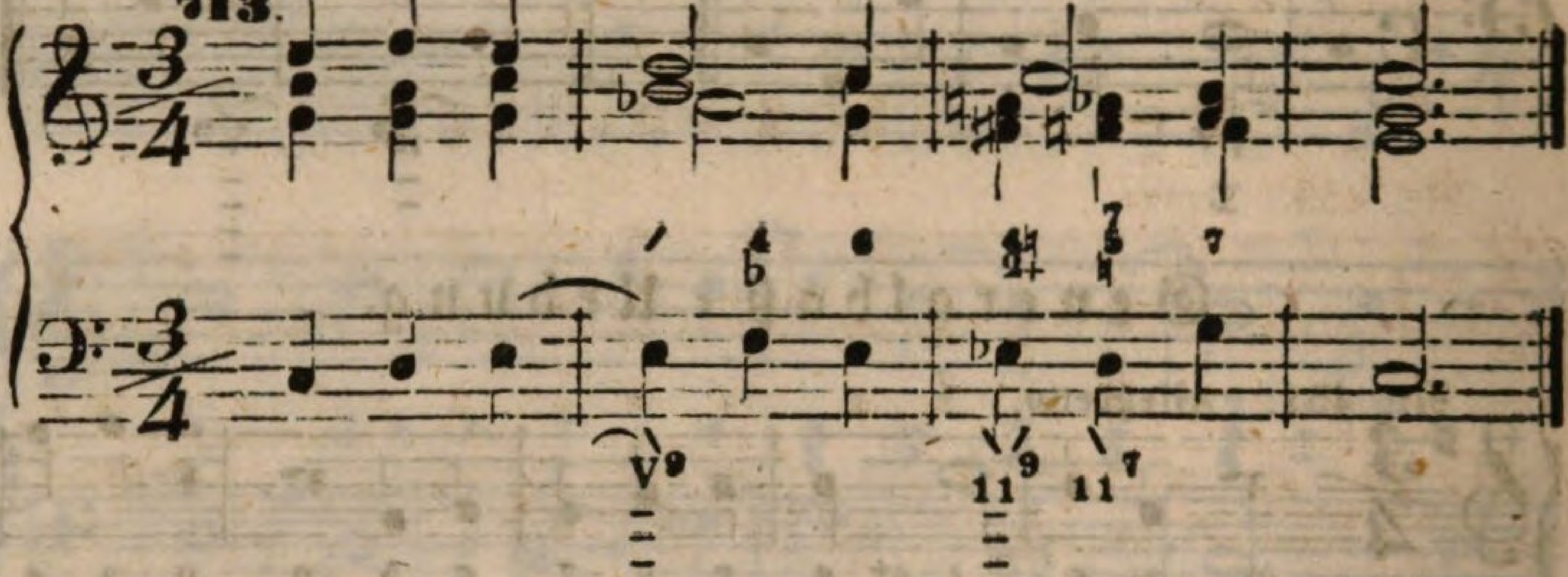


4. Im uneigentlichen Terzquartakkord können Quarte, Sexte und Baßton vorgehalten werden; der Baßton als ursprüngliche Septime, jedoch nur unter den bekannten Einschränkungen, z. B.

711. 712.

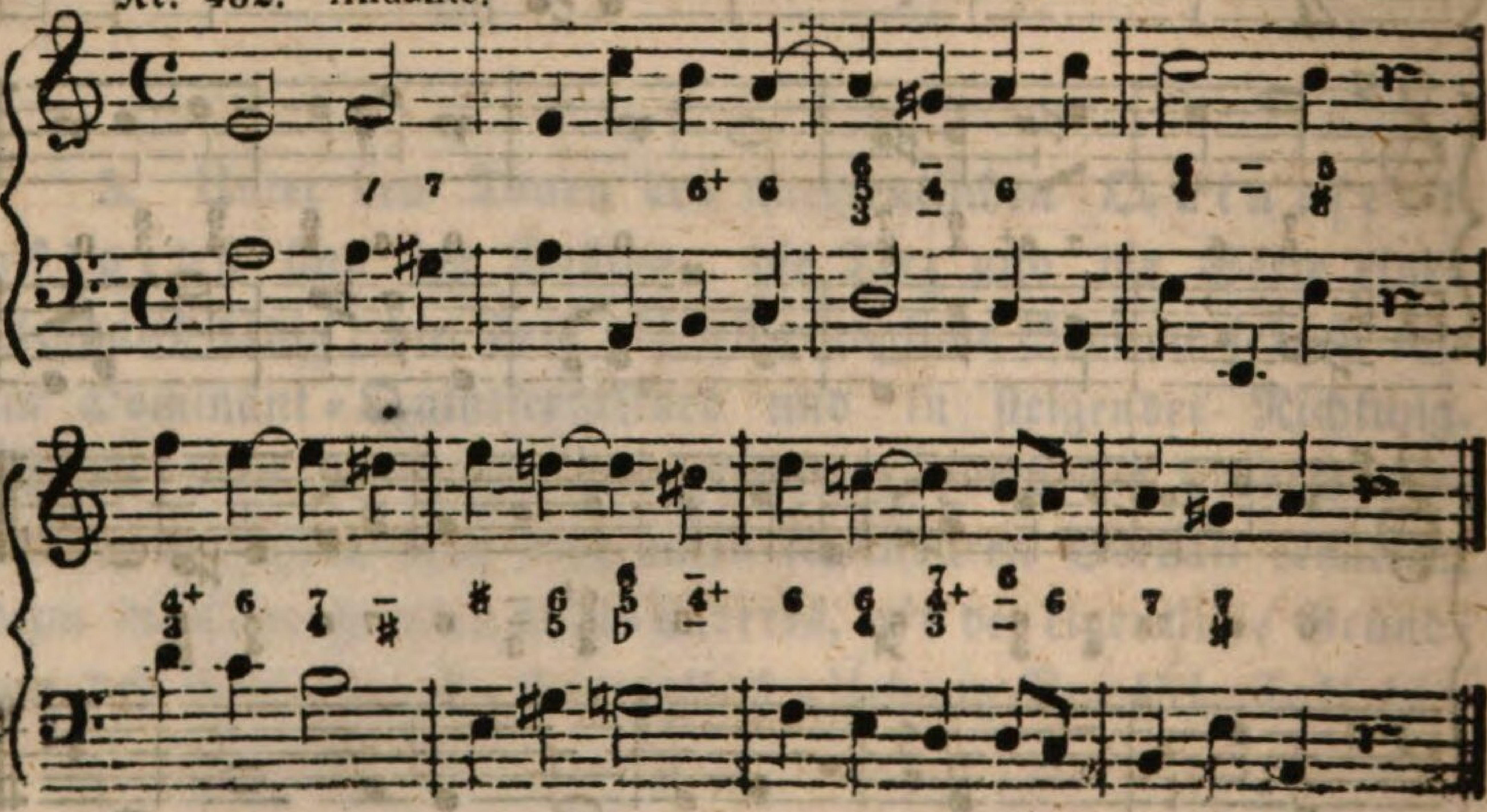


713.
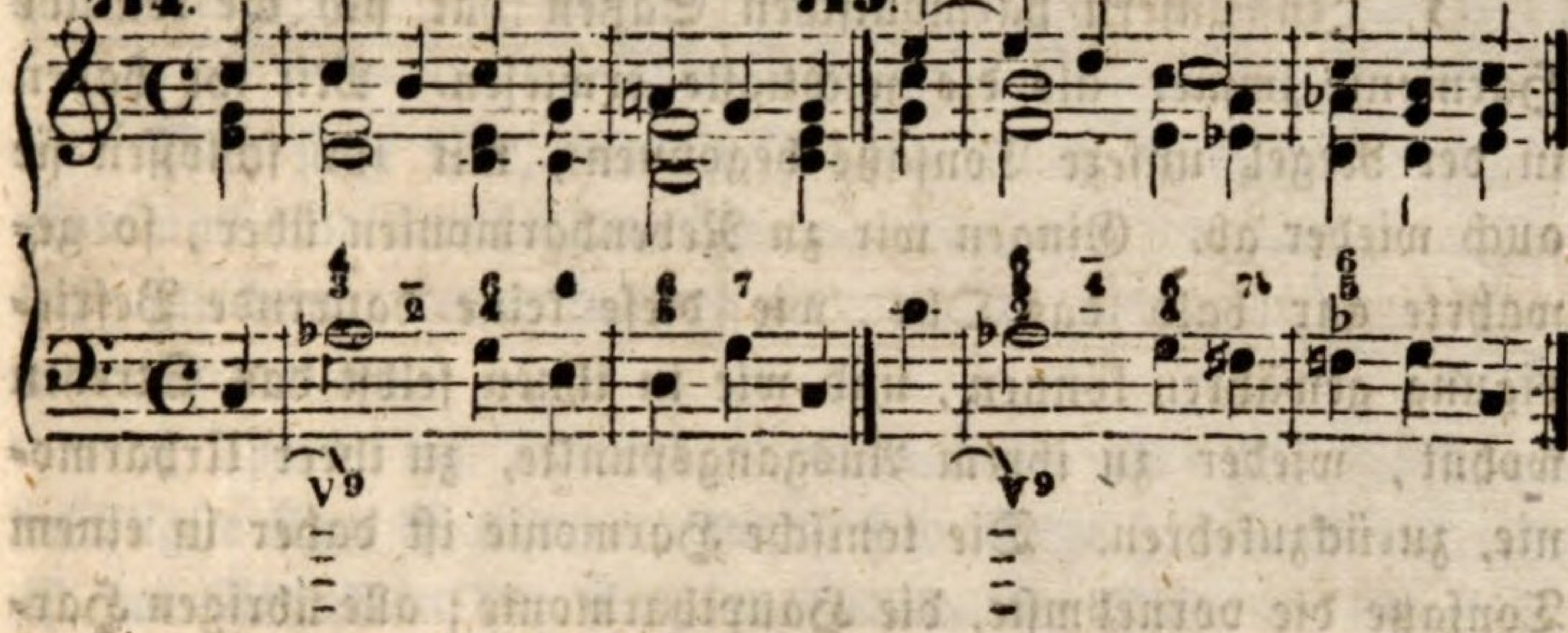


Generalbaß-Uebung.

Nr. 452. Andante.



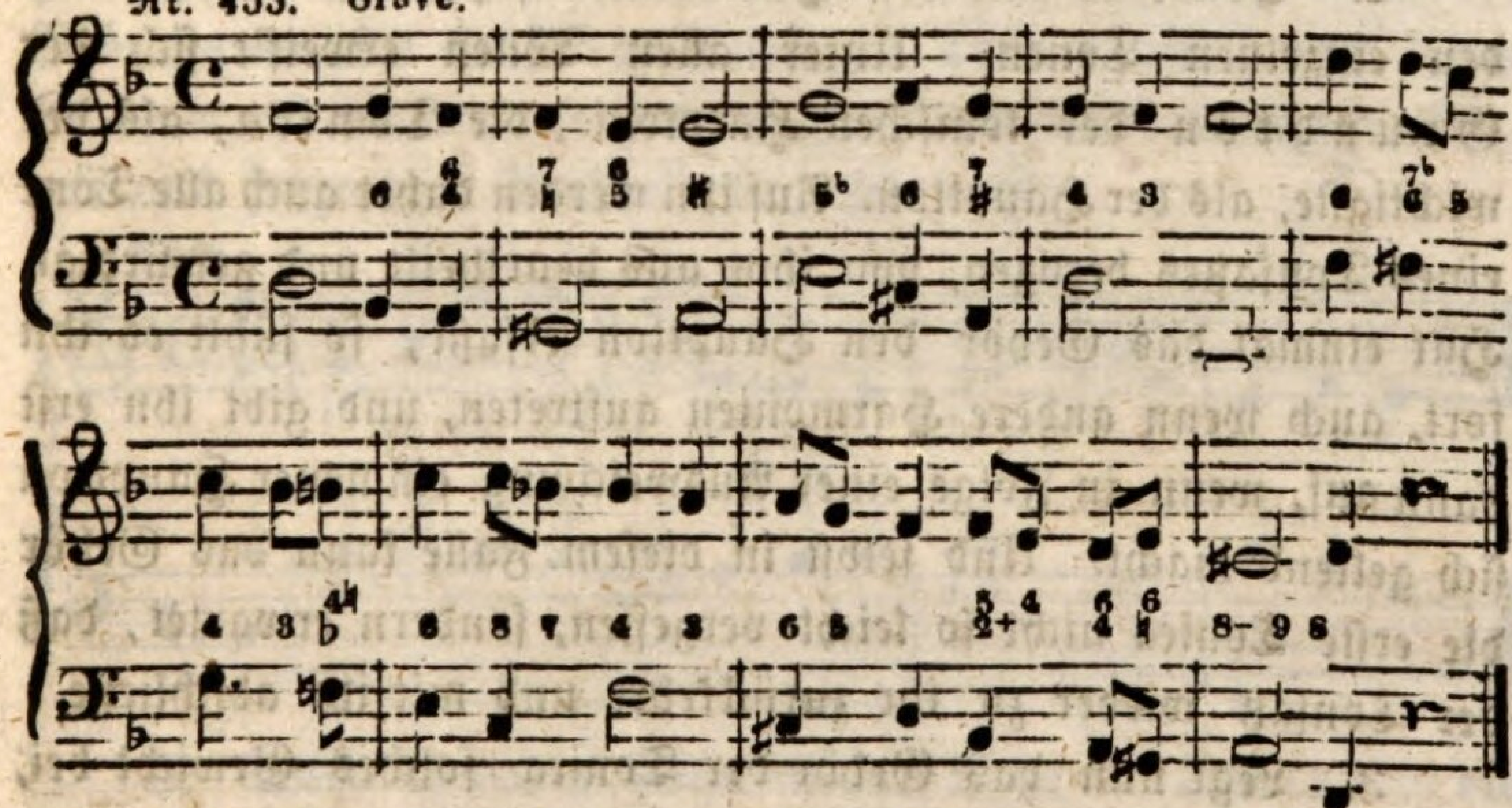
5. Im uneigentlichen Sekundakkord sind Sekunde und Quarte eines Vorhalts fähig. Auch die Sexte, als ursprüngliche Septime, könnte in aufsteigender Richtung vorgehalten werden. Man macht aber von diesem Vorhalte selten Gebrauch.

714. 715.



Generalbaß-Uebung.

Nr. 453. Grave.



Aufgabe.

176. Es sind Tonsätze in A-dur, Es-dur, C-moll und Fis-moll zu bilden, in denen neben andern Vorhalten auch Vorhalte der Septnonenharmonie und ihrer Umkehrungen vorkommen!

G. Der Orgelpunkt.

§. 136.
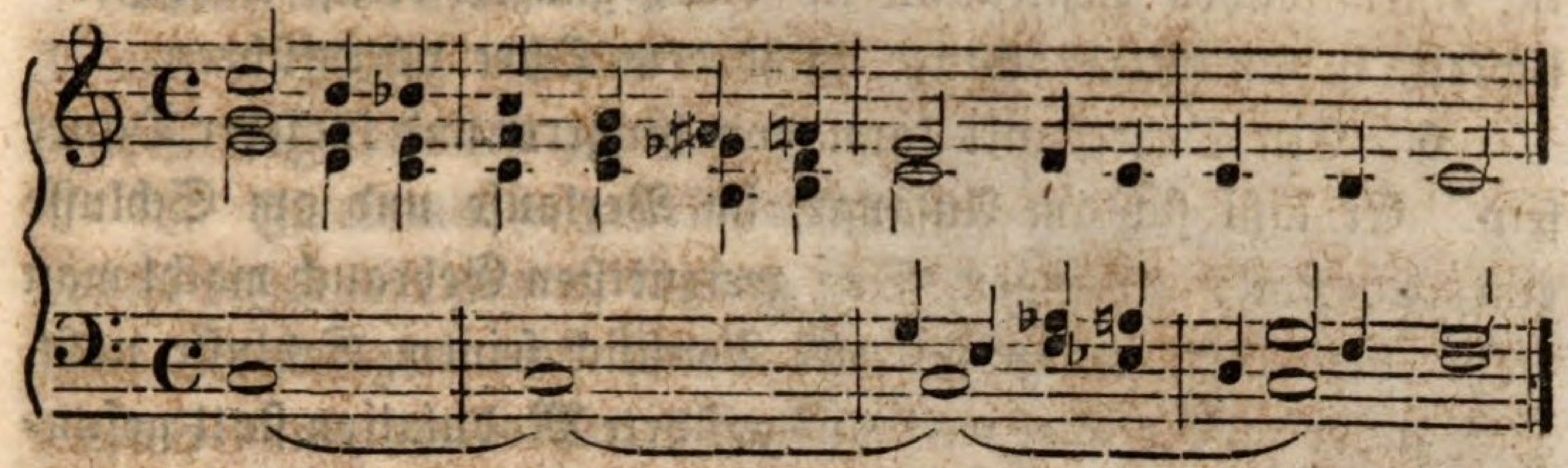
Das Wesen des Orgelpunktes.

1. In unsern harmonischen Sätzen hat sich die tonische Harmonie immer als die wichtigste erwiesen. Mit ihr haben in der Regel unsere Tonsätze begonnen, mit ihr schlossen sie auch wieder ab. Gingen wir zu Nebenharmonien über, so gewährte gar bald das Ohr, wie diese keine dauernde Befriedigung gewähren können, und wie in ihnen selbst das Streben wohnt, wieder zu ihrem Ausgangspunkte, zu ihrer Urharmonie, zurückzukehren. Die tonische Harmonie ist daher in einem Tonsatze die vornehmste, die Hauptharmonie; alle übrigen Harmonien stehen in einem gewissen Abhängigkeitsverhältniß zu ihr.

2. Sowie es mit den Harmonien ist, so ist es auch mit den einzelnen Tönen. Unter allen Tönen erweis't sich der Grundton der tonischen Harmonie, die Tonica, als der wichtigste, als der Hauptton. Auf ihn werden daher auch alle Töne eines Tonsatzes bezogen, von ihm aus beurtheilt und gewürdigt. Hat einmal das Gehör den Hauptton erfaßt, so fühlt es ihn fort, auch wenn andere Harmonien auftreten, und gibt ihn erst dann auf, wenn in Folge einer Ausweichung ein neuer Hauptton sich geltend macht. Und selbst in diesem Falle kann das Gehör die erste Tonica nicht so leicht vergessen, sondern erwartet, daß der Tonsatz wieder zu ihr zurückkehre und mit ihr abschließe.

3. Legt nun das Gehör der Tonica solches Gewicht bei, so ist es gewiß auch im Wesen der Sache begründet, wenn man sie zuweilen recht eindringlich als den wichtigsten Ton einer Harmonienreihe darstellt, wenn man andere Töne und Harmonien recht auffallend als abhängige Töne, als der Tonica untergeordnet, dem Gehör empfinden läßt. Dieß kann dadurch bewerkstelliget werden, daß man die Tonica in einer Stimme, am besten im Basse, forttönen läßt, während die andern Stimmen ihr Harmonieenspiel fortsetzen, z. B.

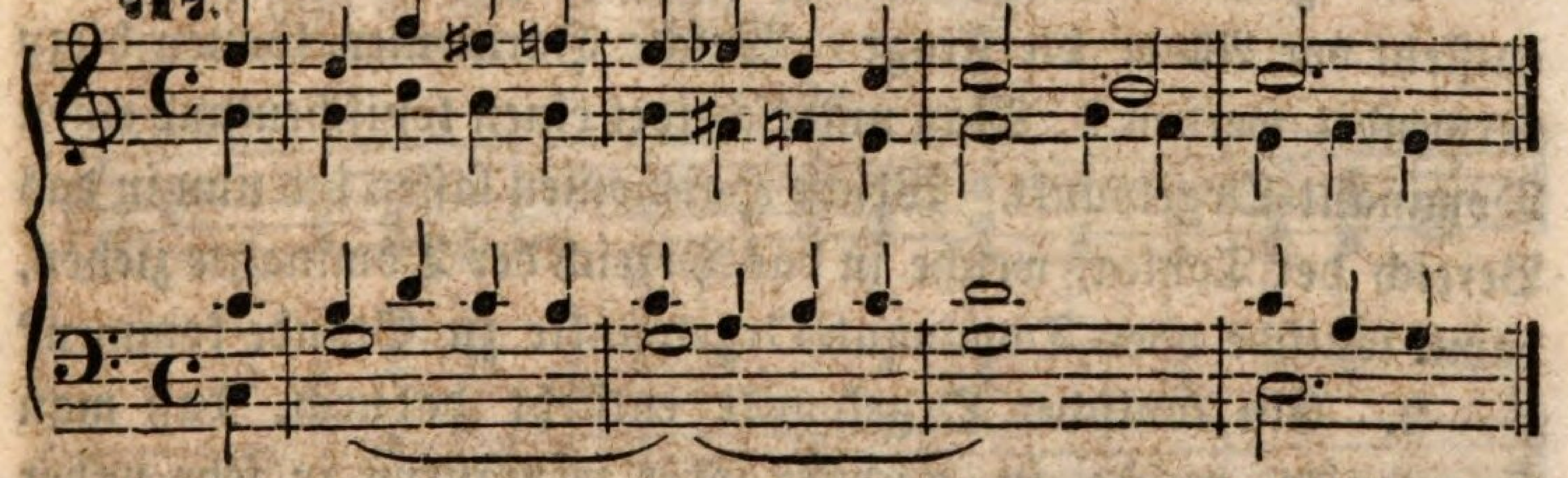
716.



Man sieht hier, wie die Tonica einen festen Standpunkt einnimmt und verschiedene Harmonien neben sich vorüber ziehen läßt, gleichsam Revue haltend über die ihr untergeordneten Töne und Harmonien.

4. Nach der Tonica ist offenbar die Dominante der wichtigste Ton in einem harmonischen Satze. Die Dominante ist der Grundton der Dominantharmonie; schon ihr Name besagt, daß sie zur Herrschaft berufen ist. In nächster Beziehung zur Tonica stehend, ist sie gleichsam die Vermittlerin, welche die Nebenharmonien an sich zieht und zur Tonica zurückleitet. Auch sie kann als Grundlage für eine Harmonienreihe benützt werden, wie aus folgendem Beispiele zu ersehen ist:

717.



5. Wird in einem harmonischen Satze die Tonica oder die Dominante in irgend einer Stimme festgehalten, während die übrigen Stimmen ihr Harmonienspiel fortsetzen und Akkorde bilden, denen der festgehaltene Ton bald zugehört, bald nicht zugehört, so entsteht eine Verkettung von Harmonien, die man durch den Ausdruck „Orgelpunkt" bezeichnet. Orgelpunkt nennt man diese Erscheinung, weil eine Masse von Harmonien sich gleichsam auf einen Ton, auf einen Punkt concentriren, und Orgelpunkt, weil die Orgel das geeignetste Instrument

ist, einen solchen Centralton in seiner ganzen Kraft und Herrlichkeit, in ununterbrochener Fülle dem Ohre vorzuführen.

6. Ein Orgelpunkt kann von längerer und kürzerer Dauer sein. Er läßt sich am Anfange, im Verlaufe und am Schlusse eines Tonstücks anbringen. Den geeignetsten Gebrauch macht man wohl von ihm, wenn sich das Tonstück seinem Schlusse naht. Hat zuvor eine reiche, weit ausgeführte Modulation statt gefunden, so ist es zweckmäßig, wenn dem Gemüthe Gelegenheit gegeben wird, sich zu sammeln. Auf der Dominante oder der Tonica wird daher Halt gemacht. Der festgehaltene Baß deutet den nahenden Schluß bestimmt und kräftig an; die übrigen Stimmen sammeln sich um ihn, ihr buntes Harmonienspiel noch eine Zeitlang fortsetzend, bis auch für sie der geeignete Augenblick gekommen ist, sich mit dem Halteton zur Ruhe zu begeben.

---

§. 131.

Wie Orgelpunkte gebildet werden.

1. Handelt es sich darum, einen Orgelpunkt zu bilden, so entsteht vor Allem die Frage: Welche Harmonien können hiezu verwendet werden? Man unterscheidet einen tonischen und einen Dominant-Orgelpunkt. Welche Harmonien lassen sich nun in das Bereich der Tonica, welche in das Bereich der Dominante ziehen, damit tonische oder Dominant-Orgelpunkte zu Stande kommen?
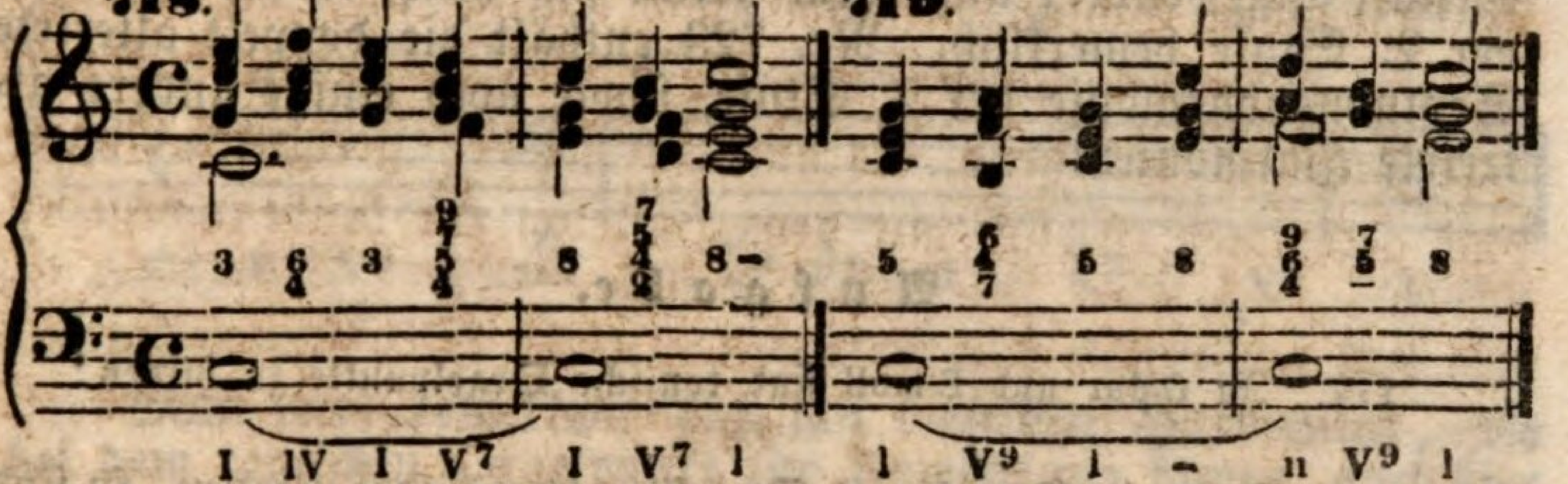
2. Ein tonischer Orgelpunkt entsteht dadurch, daß man Harmonien, welche in nächster oder wenigstens in sehr naher Beziehung zur Tonica stehen, mit derselben in Verbindung bringt. Diese Harmonien sind:

a) der tonische Dreiklang selbst,
b) der Unterdominant-Dreiklang,
c) der Oberdominant-Dreiklang mit seinen Fortsetzungen, als Septakkord und Septnonenakkord,
d) der modificirte Sept- oder Septnonenakkord auf der Tonica,
e) der Dreiklang der 2. Stufe mit seinen Fortsetzungen, als Septakkord, Septnonenakkord und Undecimenakkord.

Entfernter stehende Harmonien, als die Dreiklänge der 6., 3. und 7. Stufe, werden nur selten in das Bereich eines tonischen Orgelpunktes gezogen.
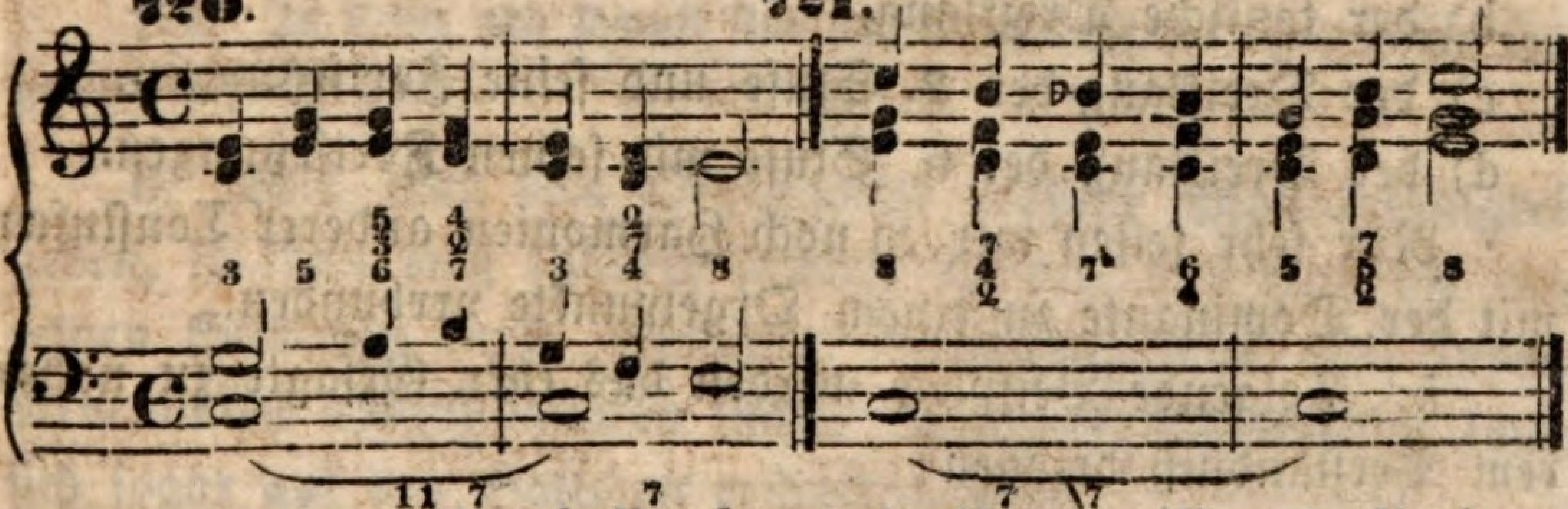
3. Ist einmal festgestellt, welche Harmonien zu einem Orgelpunkte verwendet werden können, so kann die Bildung eines solchen keine Schwierigkeit mehr bieten. Der treffende Ton wird in irgend einer Stimme, am liebsten in der Baßstimme, festgehalten, und über oder neben demselben verbinden sich die genannten Harmonien nach längst bekannten Gesetzen. Folgende Beispiele werden dieß deutlich machen:

718. 719.
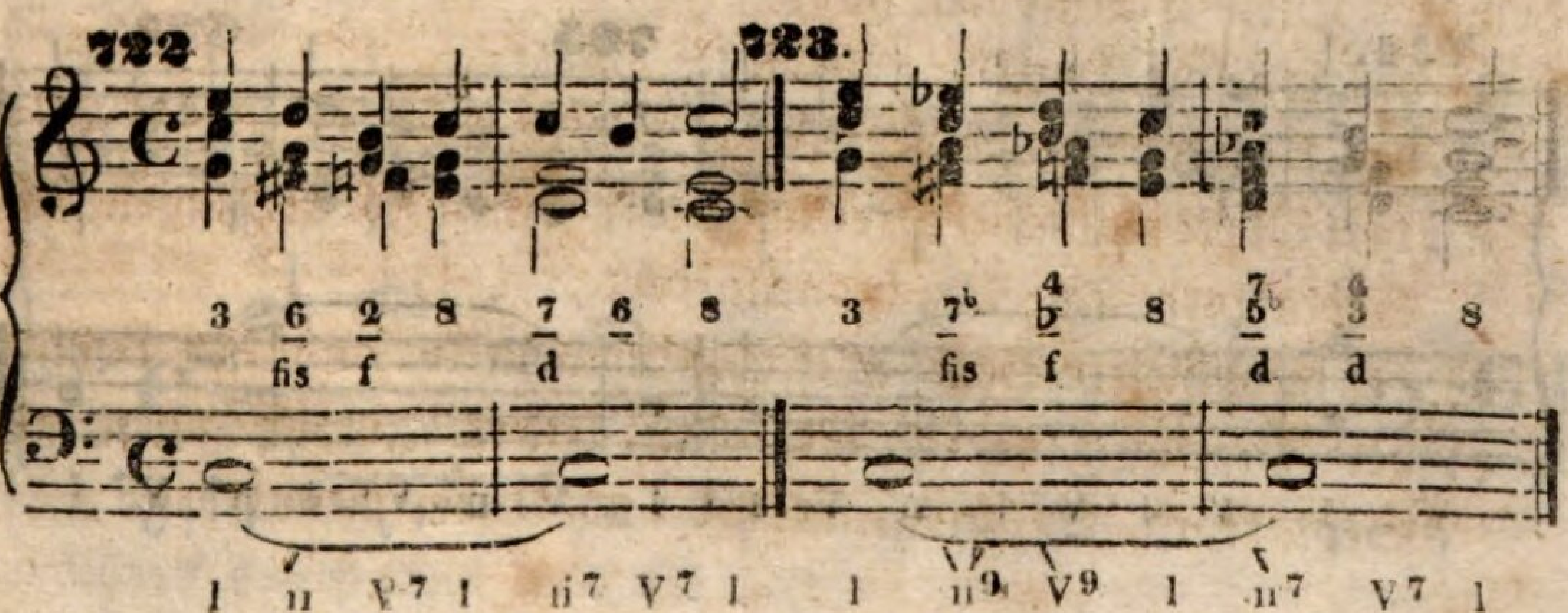


Anmerkung. Der 4. und 6. Akkord in Nr. 718 wurde in der ältern Lehre für einen Undecimenakkord, der 2. Akkord in Nr. 719 für einen Terzdecimenakkord gehalten. Die Unhaltbarkeit dieser Lehre liegt so offen zu Tage, daß sie wohl nicht besonders erwiesen zu werden braucht.

720. 721.



722. 723.



Die den obigen Beispielen beigegebene harmonische Zergliederung zeigt zur Genüge, welche Harmonien hier zu Orgelpunkten verwendet worden sind. In Nr. 718 finden wir die tonische und die beiden Dominantharmonien IV und V⁷ verwendet. Nr. 719 nimmt noch den Dominant-Septnonenakkord und den Dreiklang der 2. Stufe in sich auf. In Nr. 720 zeigt sich auch ein Undecimenakkord. Nr. 721 enthält den Septakkord der 1. Stufe in modificirter Gestalt. Man könnte wohl diesen Akkord auch als Dominant-Septakkord von F-dur ansehen; allein aus dem Zusammenhang ergibt sich, daß nicht F, sondern C der Hauptton sein soll, und daß die kleine Septime nur den Zweck hat, eine innigere Beziehung zu der nachfolgenden Unter-Dominantharmonie herzustellen. In Nr. 722 wird der Dreiklang der 2. Stufe in alterirter Gestalt angewendet; außerdem macht sich auch der Septakkord der 2. Stufe bemerklich. Nr. 723 enthält die doppelt alterirte Septnonenharmonie der 2. Stufe, sowie noch einige andere alterirte Harmonien.

Aufgabe.
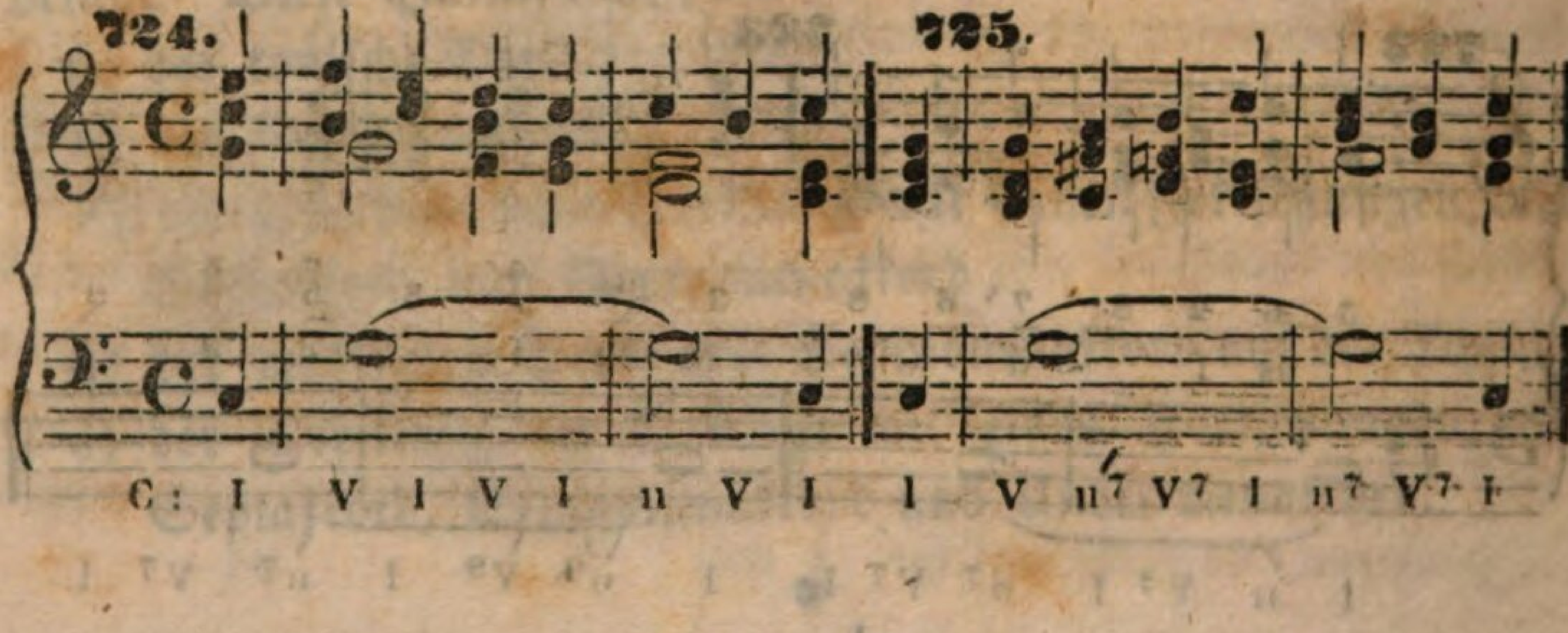
177. In G-dur und E-moll sind tonische Orgelpunkte zu bilden!

4. Soll ein Dominant-Orgelpunkt gebildet werden, so sind Harmonien zu benützen, welche in möglichst naher Beziehung zur Dominante stehen. Solche Harmonien sind:
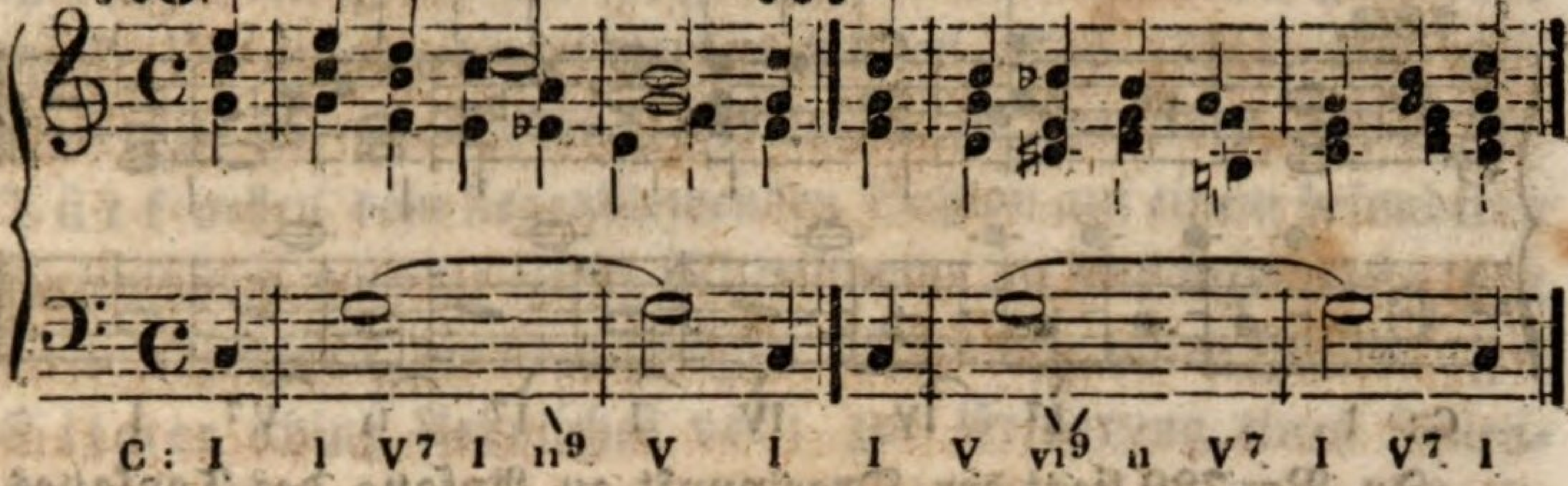
a) der Dominant-Dreiklang, Sept- und Septnonenakkord,
b) der tonische Dreiklang,
c) der Dreiklang der 2. Stufe und seine Fortsetzungen,
d) der Dreiklang der 6. Stufe mit seinen Fortsetzungen.

Nur sehr selten werden noch Harmonien anderer Tonstufen mit der Dominante zu einem Orgelpunkte verbunden.
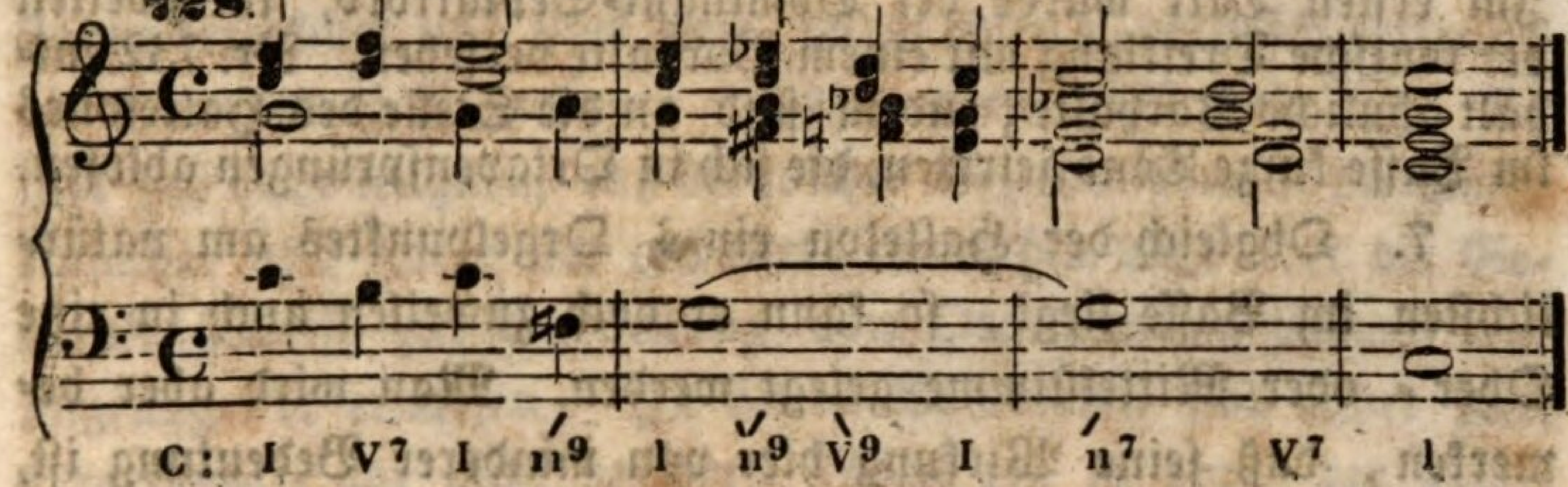
5. Folgende Beispiele werden das eben Gesagte zu näherem Verständniß bringen:



726. 727.



728.
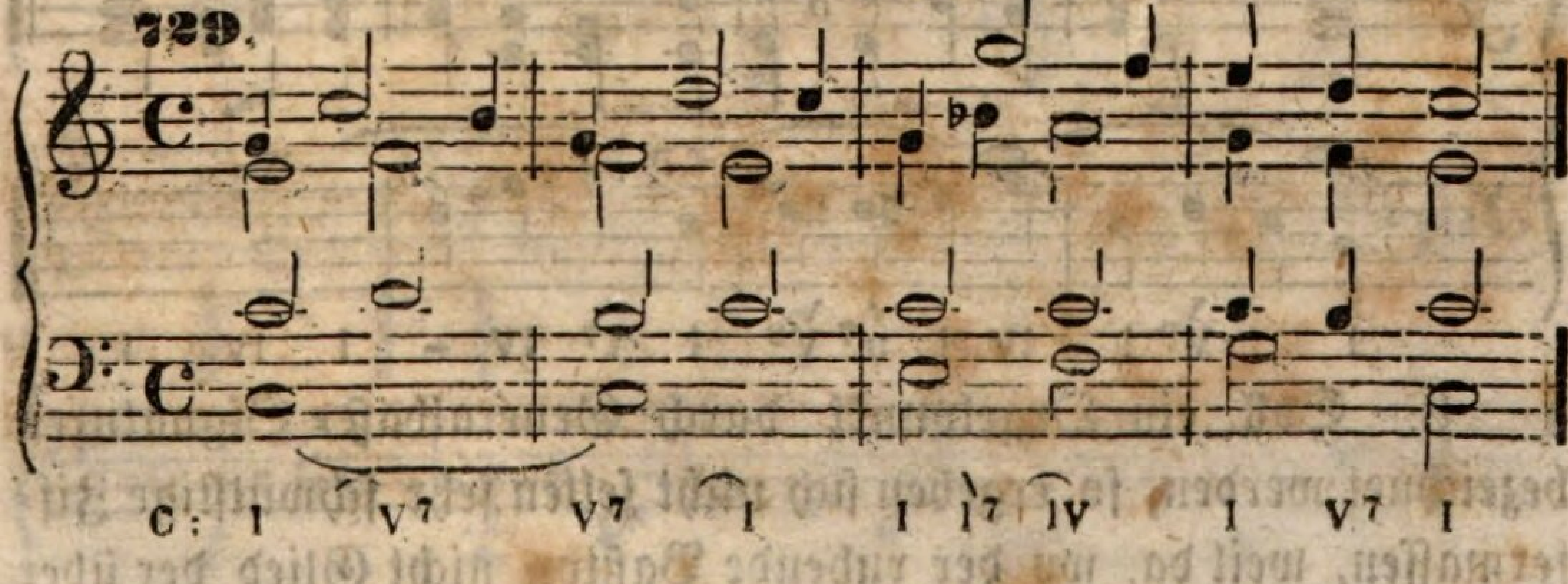


Man wird bemerken, daß fast dieselben Harmonien, die bei dem tonischen Orgelpunkt zur Anwendung kamen, auch hier verwendet worden sind. Bloß der Unter-Dominant-Dreiklang wurde aufgegeben; dafür hat man aber die Harmonie der 6. Stufe beigezogen.

Aufgabe.
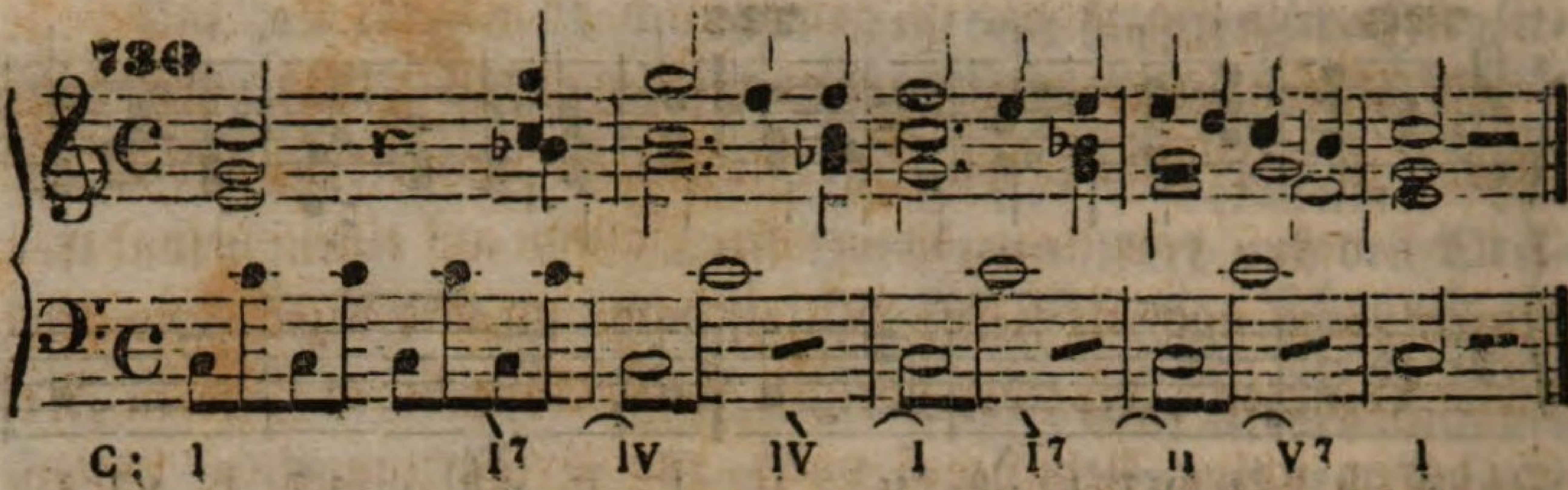
178. In F-dur und D-moll sind auf Grundlage der Dominante Orgelpunkte zu bilden!

6. Will man dem Orgelpunkte größere Mannigfaltigkeit geben, so kann dieß dadurch bewirkt werden, daß man die einzelnen Stimmen durch Vorhalte, Durchgangstöne und andere Nebennoten auszuschmücken sucht. Diese Ausschmückung kann sich sogar auf den Halteton erstrecken, z. B.

729.
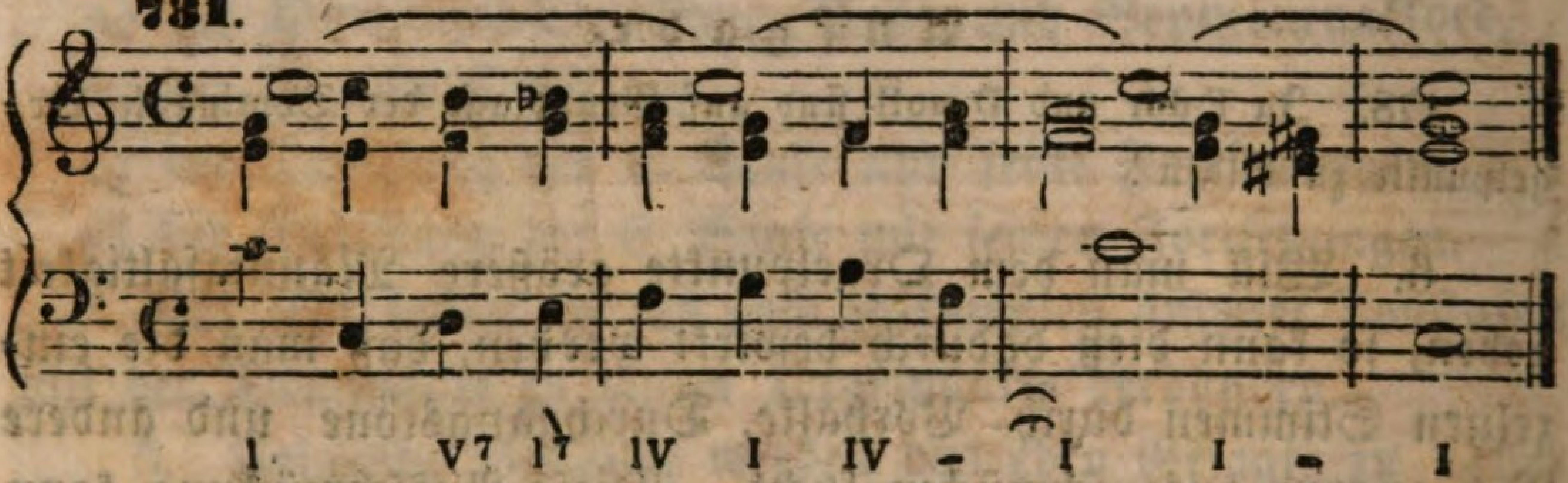


730.
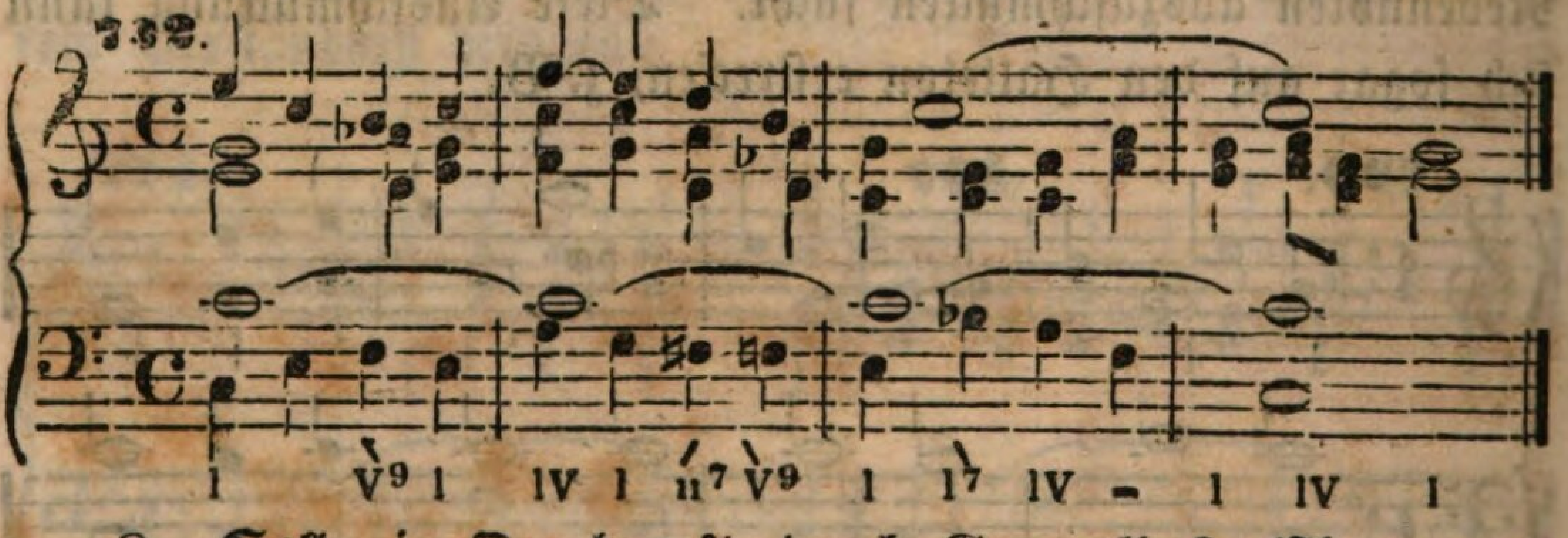


In Nr. 729 liegt der Orgelpunkt zu Anfang des Tonsatzes. Im ersten Takt wurde der Dominant-Septakkord, im zweiten der tonische Dreiklang mit einem Vorhalte versehen. Nr. 732 enthält ähnliche Vorhalte; zudem sind an die Stelle des Haltetones im Basse kurze Töne getreten, die sich in Octavensprüngen ablösen.

7. Obgleich der Halteton eines Orgelpunktes am natürlichsten im Basse liegt, so kann er doch zuweilen auch in eine Ober- oder Mittelstimme gelegt werden. Man wird aber bemerken, daß seine Wirkung hier von minderer Bedeutung ist, und daß namentlich sein Auftreten in einer Mittelstimme für das Ohr kaum bemerkbar wird. Auch hält es bei dergleichen Orgelpunkten schwer, einen befriedigenden a u t h e n t i s c h e n Schluß (V^7 I) anzubringen, weßhalb man sich gewöhnlich des Plagalschlusses (IV-I) bedient.

731.
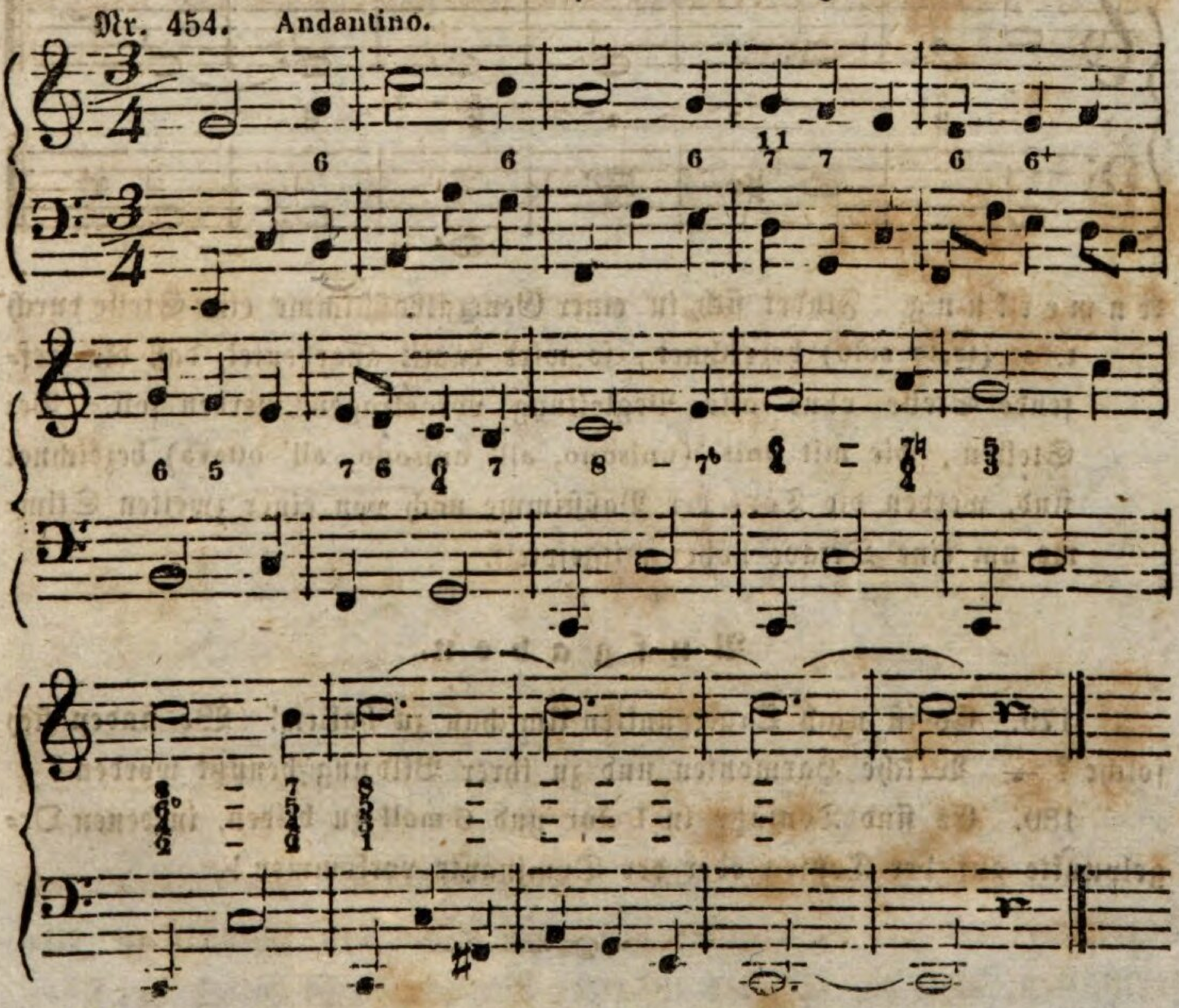


732.
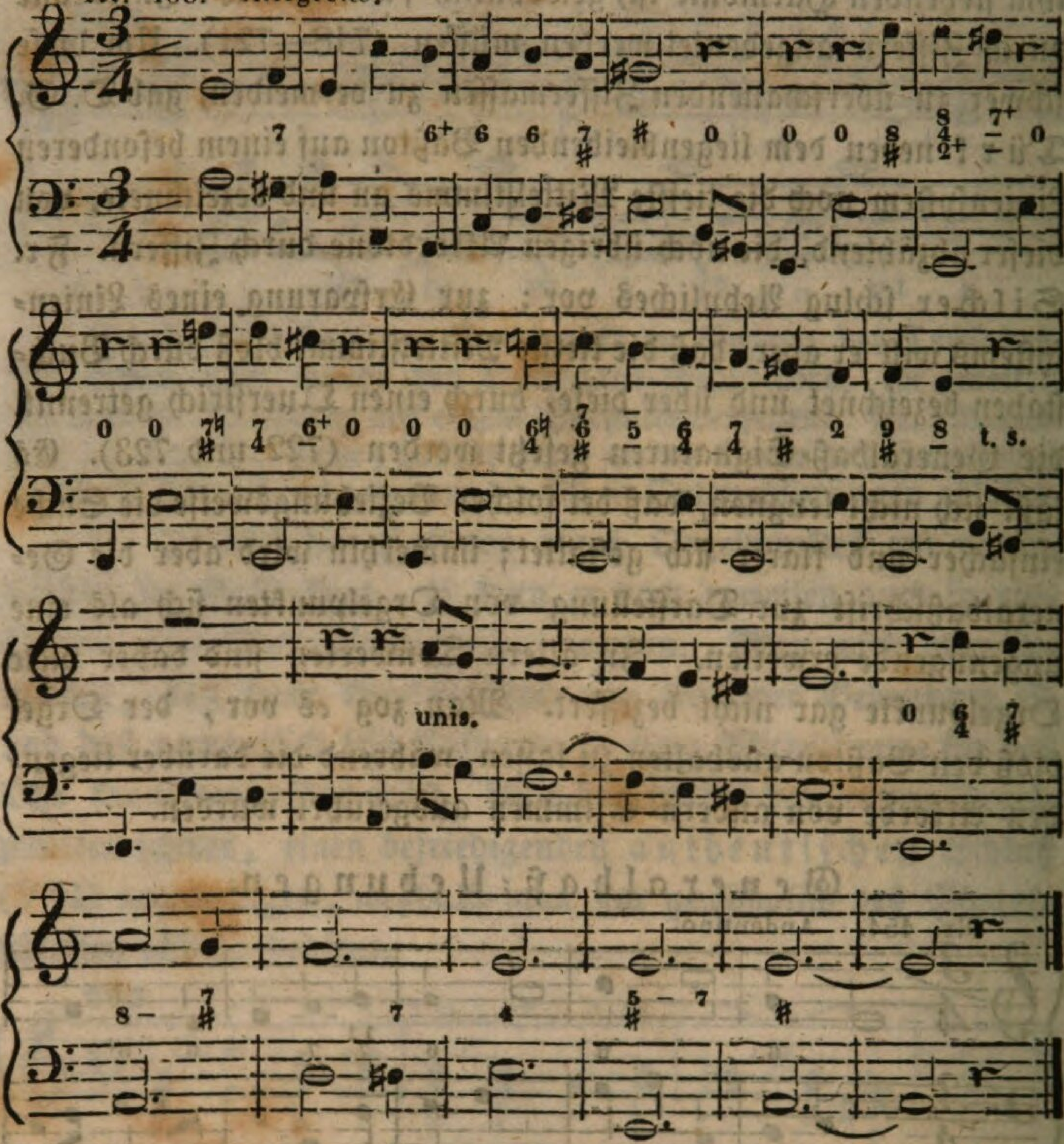


8. Soll ein Orgelpunkt durch Generalbaß-Signaturen bezeichnet werden, so ergeben sich nicht selten sehr schwülstige Ziffermassen, weil da, wo der ruhende Baßton nicht Glied der über

ihm stehenden Harmonie ist, gewöhnlich sämmtliche Intervalle durch Ziffern angedeutet werden müssen (718—721). Um diese schwer zu überschauenden Ziffermassen zu vermeiden, gab D. G. Türk neben dem liegenbleibenden Baßton auf einem besonderen Liniensystem noch die tiefste Mittelstimme an und bezeichnete, von dieser abzählend, die noch übrigen Akkordtöne durch Ziffern. Fr. Silcher schlug Aehnliches vor; zur Ersparung eines Liniensystems will er aber, daß die tiefste Mittelstimme bloß durch Buchstaben bezeichnet und über diese, durch einen Querstrich getrennt, die Generalbaß-Signaturen gesetzt werden (722 und 723). Es läßt sich nicht leugnen, daß bei solcher Beziehungsweise die Sache einfacher und klarer sich gestaltet; immerhin wird aber die Generalbaßschrift zur Darstellung von Orgelpunkten sich als eine ungenügende erweisen. In ältern Tonwerken sind daher viele Orgelpunkte gar nicht beziffert. Man zog es vor, der Orgel bloß den Baßton aushalten zu lassen, während die darüber liegenden Akkorde von andern Stimmen ausgeführt wurden.

Generalbaß-Uebungen.



Nr. 455. Allegretto.



Anmerkung. Findet sich in einer Generalbaßstimme eine Stelle durch t. s. (tasto solo) bezeichnet, so wird damit angedeutet, daß die treffende Stelle ohne alle Begleitung vorgetragen werden soll. Bei Stellen, die mit unis. (unisono, all' unisono, all' ottava) bezeichnet sind, werden die Töne der Baßstimme noch von einer zweiten Stimme um eine Octave höher mitgespielt.

Aufgaben.

179. Es ist nach Orgelpunkten Umschau zu halten! Wo finden sich solche? — Welche Harmonien sind zu ihrer Bildung benützt worden?

180. Es sind Tonsätze in D-dur und G-moll zu bilden, in denen Orgelpunkte auf der Tonica oder der Dominante vorkommen!

Hohmann, Christian Heinrich,

Lehrbuch der musikalischen Composition nach pädagogischen Grundsätzen bearbeitet

Bd.: 1

Altdorf 1859